



Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco

División de Ciencias Sociales y
Humanidades

Coordinación de la Maestría en Literatura
Mexicana Contemporánea

El discurso epigramático en *La zorra enferma*
de Eduardo Lizalde y el empoderamiento contra
los sistemas político, religioso, amoroso y
literario

TESIS

Que para obtener el grado de Maestra en Literatura
Mexicana Contemporánea

presenta

Joanna Carmona Flores

Director: Mtro. Sandro Cohen Horowitz
Lectores: Dr. Vicente Quirarte Castañeda (UNAM)
Dr. Gabriel Ramos Morales (UAM)

mayo de 2018

Humor es un estilo arbitrariamente adoptado. Lo arbitrario es lo picante en él. Humor es resultado de una libre mezcla de lo condicionado e incondicionado. Por el humor, lo condicionado en particular se vuelve interesante en general y adquiere valor objetivo. Donde fantasía y juicio se rozan surge el ingenio. Donde razón y arbitrariedad se juntan, el humor. [...]. En almas serenas no hay ingenio. El ingenio indica un equilibrio trastornado. Es la consecuencia del trastorno, y a la vez el medio del restablecimiento. El ingenio más agudo lo tiene la pasión. El ingenio genuinamente social es sin estruendo. Existe un tipo de éste que es sólo mágica iridiscencia en esferas superiores. El estado de disolución de todas las relaciones, la desesperación, o la muerte espiritual es lo más terriblemente ingenioso.

Novalis, *Selección de Analectas (1797-1798)*, Trad. Helena G. Quinteros.

Índice

Agradecimientos.....	5
Dedicatoria.....	6
Introducción.....	7
Antecedentes.....	10

Capítulo 1. Delimitación del epigrama ¿Género o estilo? ..19

1.1 EL EPIGRAMA COMO GÉNERO.....	19
<i>1.1.1 ESTRUCTURA DEL GÉNERO EPIGRAMÁTICO.....</i>	<i>21</i>
<i>1.1.2. EL DISCURSO.....</i>	<i>23</i>
1.2. EL ESTILO EPIGRAMÁTICO.....	25
<i>1.2.1 EL ESTILO DE LA ZORRA ENFERMA.....</i>	<i>27</i>
1.3. GÉNERO Y ESTILO: LO EPIGRAMÁTICO.....	35
1.4. VERTIENTE LÚDICA DEL EPIGRAMA.....	37

Capítulo 2. El epigrama clásico en *La zorra enferma*.....46

2.1. BREVEDAD.....	47
<i>2.1.1. EPIGRAMA: LÍRICA DE CONTENCIÓN</i>	<i>48</i>
2.2. REMATES EPIGRAMÁTICOS.....	51
<i>2.2.1. REMATE O GUIÑO.....</i>	<i>53</i>
<i>2.2.2. EL VENENO O LA ESTOCADA.....</i>	<i>56</i>
2.3. CONTEXTO Y REFERENTES EPIGRAMÁTICOS.....	62
<i>2.3.1. CÉSAR NO HA MUERTO.....</i>	<i>66</i>
<i>2.3.2. LA ENFERMEDAD MARXISTA.....</i>	<i>70</i>
<i>2.3.3. REFERENTES EPIGRAMÁTICOS.....</i>	<i>71</i>
2.4. INVOCACIÓN DEL EPIGRAMA. EL PROBLEMA COMUNICATIVO.....	73

Capítulo 3. Poemas epigramáticos en <i>La zorra enferma</i>	77
3.1 EL POEMA EPIGRAMÁTICO	77
3.2. EXTENSIÓN DEL POEMA EPIGRAMÁTICO	79
3.3. FINALES SORPRESIVOS	85
3.3.1. <i>EL GUIÑO</i>	85
3.3.2. <i>EL PUNTO MEDIO</i>	88
3.3.3. <i>EL VENENO</i>	94
 Conclusión	 109
Apéndice	,...120
Bibliografía	132

Agradecimientos

Al Mtro. Sandro Cohen Horowitz por enriquecer esta investigación con su guía, conocimiento, experiencia y paciencia.

Al Dr. Gabriel Ramos Morales por su paciencia y generosidad.

Al Dr. Vicente Quirarte Castañeda por dedicar su tiempo a leer esta investigación.

Al Dr. Milton Medellín Álvarez por germinar la semilla de esta investigación.

A los Drs. Vicente Francisco Torres, Gabriel Ramos, Julián Woodside y Alejandro Ortiz por sus enseñanzas, pasión y compromiso, ustedes hicieron liviano el camino.

A Doris Castro, Sandy Loaiza, Seydi Teyssier y Mariana Idueta por facilitar y acompañar la travesía.

A Laura Itzel Bernal Ríos por ser cómplice, aliada y sobreviviente.

A Luis Antonio Vázquez Heredia y Francisco Contreras Mendoza por los aprendizajes y las vivencias.

¡Gracias! La palabra es signo de algo más profundo...

Dedicatoria

Para Guadalupe Flores Catillo, la omnipresencia del mundo y Gonzalo
Carmona Vicente, amigo y soporte.

Para Eduardo Langagne por estar, compartir y continuar.

Para Milton Medellín en el cariño de siempre.

Para Rachel Ramírez, Seydi Teyssier, Laura Bernal y Yaneli Vázquez ,su
amistad me engrandece.

Para Adrián Aguirre Anaya por coincidir.

Cada uno tiene un pedazo de mi ser.

Para los devotos de la poesía, los inconformes y los utópicos.

Introducción

Al igual que los escritores tienen su bagaje literario y son afines a ciertos autores o ciertas corrientes de pensamiento, todo trabajo de investigación tiene también afinidades entre investigador y objeto de estudio. Así pues, esta investigación surge por afinidad personal de quien escribe con el discurso epigramático y con una siempre importante presencia de la obra de Eduardo Lizalde en las preferencias literarias del mismo. A este personal interés en lo epigramático, se suma la escasez de investigaciones mexicanas respecto al tema, por lo cual esta investigación es necesaria y contribuye al desarrollo de futuros acercamientos al tema.

Respecto a la elección del autor hay que agregar la importancia del poeta estudiado en el panorama mexicano. Es tal vez el poeta vivo más importante a la fecha de esta investigación y, aunque existen algunas investigaciones sobre su obra, son insuficientes y no cubren la totalidad de la obra lizaldeana. A pesar de que abundan reseñas y artículos en revistas y periódicos nacionales de otros escritores sobre la obra del escritor mexicano, la investigación académica en torno al poeta de la Generación del 47 es insuficiente.

La zorra enferma (1972), tercer libro de poesía de la obra poética, fue merecedor en 1974 del Premio de Poesía Aguascalientes y es uno en los que más sobresale el tono incisivo del poeta. En él está presente la crítica a la cultura y al sistema político, económico, literario, religioso, a las relaciones amorosas, al problema del mal, entre otros temas. La variedad de temas lo hacen un libro complejo y variado, gracias a los múltiples referentes que habitan en sus páginas, y, sobre todo, muy vigente aún 44 años después de haber sido escrito. En el marco de la poesía contemporánea, el libro sigue arrojando luz a la pregunta del sentido de la vida, que es finalmente la pregunta entre las preguntas. El libro anunciaba, desde 1972, el colapso y decadencia de todos los sistemas: político, religioso, amoroso y literario. *Habría que ensayar otros modelos* para que el hombre sobreviviera.

La crítica a lo legitimado en cualquier ámbito es la guía del libro. Por eso, después del exhaustivo análisis de la obra a trabajar, y de varios replanteamientos de la hipótesis, la propuesta de esta investigación es que *La zorra enferma* es un libro en el que se evidencian los excesos del poder y el doble discurso que encubre las formas siniestras para perpetuar el poder; por ello, el discurso epigramático es útil para criticar los excesos de cualquier sistema. Considerando lo anterior, la hipótesis es *El discurso epigramático en La zorra enferma de*

Eduardo Lizalde es la estrategia de crítica y empoderamiento contra los sistemas político, religioso, amoroso y literario. Lo escrito en las páginas siguientes de la investigación asegura que lo epigramático es un recurso ideal para criticar al poder y su *deber ser* en cualquier sistema. Así, la capacidad crítica y la inconformidad son valores importantes del libro.

Esta investigación comienza con un apartado de ANTECEDENTES sobre la historia del epigrama clásico y sobre la tradición epigramática mexicana en la que se inserta Eduardo Lizalde. El contenido de la investigación está dividido en tres capítulos. El primero se titula: Delimitación del epigrama ¿Género o estilo? Está compuesto por cinco apartados: el apartado 1.1. El epigrama como género, a su vez subdividido en 1.1.1. *ESTRUCTURA DEL GÉNERO EPIGRAMÁTICO* y 1.1.2. *EL DISCURSO*. En este primer capítulo se analiza lo que hace género al epigrama y hasta qué punto es un género flexible y abierto. En apartado 1.2. EL ESTILO EPIGRAMÁTICO se introducen las nociones de estilo y se aterrizan en Lizalde y en *La zorra enferma* en el apartado 1.2.1 *EL ESTILO DE LA ZORRA ENFERMA*. Después aparece el apartado 1.3. GÉNERO Y ESTILO: LO EPIGRAMÁTICO, donde se afirma que para hablar de lo *epigramático*, es necesario abarcar tanto el género como el estilo poético. El apartado 1.4. VERTIENTE LÚDICA DEL EPIGRAMA, afirma que los epigramas lizaldeanos tienen también un innato afán lúdico que los enriquece y hace atractivos, en ocasiones, divertidos para el lector.

El segundo capítulo se llama: “El epigrama clásico en *La zorra enferma*” y se divide de la siguiente forma: 2.1. BREVEDAD, integrado por el sub-apartado 2.1.1. *EPIGRAMA: LÍRICA DE CONTENCIÓN*. Después, el apartado 2.2. REMATES EPIGRAMÁTICOS. De acuerdo con la potencia del remate, se distinguen dos tipos de remate en los epigramas clásicos, a cada tipo le corresponde un apartado: 2.2.1. *REMATE O GUIÑO* 2.2.2. *EL VENENO O LA ESTOCADA*. El apartado 2.3 CONTEXTO Y REFERENTES EPIGRAMÁTICOS está sub-dividido en 2.3.1. *CÉSAR NO HA MUERTO*; 2.3.2. *LA ENFERMEDAD MARXISTA* y 2.3.3. *REFERENTES EPIGRAMÁTICOS*. En este apartado se muestran las generalidades del contexto de la década de 1970, se hace una anotación sobre la exmilitancia de Lizalde en el partido comunista y las implicaciones que ello tuvo en el libro analizado y se muestran los referentes que destacan en los epigramas lizaldeanos y se observa cómo diversifican el discurso epigramático. El apartado que finaliza el capítulo es el 2.4. INVOCACIÓN DEL EPIGRAMA: EL PROBLEMA COMUNICATIVO, y responde a la pregunta ¿A quién se dirige el discurso epigramático del libro?

El último capítulo de la investigación se enfoca en el poema epigramático y se titula: “Poemas epigramáticos en *La zorra enferma*”. El capítulo está dividido en tres apartados: 3.1. EL POEMA EPIGRAMÁTICO; 3.2. EXTENSIÓN DEL POEMA EPIGRAMÁTICO y 3.3. FINALES SORPRESIVOS. Este apartado sobre los remates del poema epigramático está subdividido en tres: 3.3.1. *EL GUIÑO*, 3.3.2. *EL PUNTO MEDIO* y 3.3.3. *EL VENENO*. En este último capítulo se analiza un total de 14 poemas que son los denominados epigramáticos, se define en qué consisten y se centran sus características, similitudes y diferencias con respecto a lo que canónicamente se entiende por epigrama. La investigación cierra con los apartados de CONCLUSIÓN, más un APÉNDICE en el que se transcriben los catorce poemas epigramáticos analizados en el capítulo tres y la BIBLIOGRAFÍA.

Antecedentes

The fox condemns the trap, not himself

Blake

El humor es agresivo, busca una víctima

Hugo Hiriart

DEFINICIÓN DE EPIGRAMA

Según el *Diccionario de la Real Academia Española*, “epigramatario” es la persona que compone epigramas. La segunda acepción dice que epigramatario designa también: “una colección de epigramas”.¹ Todo poeta que escriba epigramas, y todo “libro” de epigramas, son epigramatarios. El objetivo es estudiar a Eduardo Lizalde² como epigramatario en su tercer libro de poesía: *La zorra enferma*, título que mereció el Premio Nacional de Poesía Aguascalientes en 1974.

¹ DRAE en línea. Véase bibliografía de la investigación.

² Eduardo Lizalde Chávez nació en la Ciudad de México el 14 de julio de 1929. Estudió en la Escuela Superior de Música y en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Militó, junto con José Revueltas, en El Partido Comunista, de donde salió años más tarde. Se ha desempeñado en varios cargos públicos dentro del campo cultural mexicano. Actualmente es Director de la Biblioteca José Vasconcelos. Literariamente pertenece a la Generación del 47; aunque su obra está más cercana a la Generación de los Contemporáneos. Su obra completa abarca los géneros de narrativa, ensayo y, principalmente, poesía. Destacan los títulos *El tigre en la casa*, 1970; *La zorra enferma*, 1974; *Tabernarios y eróticos*, 1989; *Autobiografía de un fracaso: el Poeticismo*, 1981, y *Nueva memoria del tigre*, 2005. Ha sido merecedor de diversos premios. Entre los destacados: el Xavier Villaurrutia (1970); el Premio Nacional de Poesía Aguascalientes (1974); el Nacional de Ciencias y Artes (1988); el Iberoamericano Ramón López Velarde (2002) y el Premio García Lorca (2014).

El poeta mexicano ha obtenido prestigio en toda Iberoamérica, con su segundo libro, *El tigre en la casa*, que le ha valido el mote de El Tigre. Con base en la opinión de la crítica, pueden extraerse algunas características de la poesía lizaldeana. Eduardo Lizalde es un poeta un tanto críptico y pesimista, emplea la ironía, el humor negro y la mordacidad a lo largo de sus obras. Lo abyecto, el erotismo, el desamor, el desencanto, la violencia, lo visceral, lo animalizado y un cultivo tanto del verso medido, como del verso libre, han hecho de Eduardo Lizalde un poeta conceptista, como el que habla en *Cada cosa es babel* (1969), o uno agresivo, intelectual y contemporáneo como el de *El Tigre en la casa*, *La zorra enferma*, o *Caza mayor*. Hoy por hoy, Eduardo Lizalde es consolidado dentro del panorama literario mexicano.

Se llama epigrama a la estructura poética breve, caracterizada por el ingenio y la agudeza verbales; estas últimas características le otorgan su sello distintivo. Precisa Ángel Ibáñez: “Quizás el secreto de este género resida más que en la agudeza, en la inesperada cara de la misma. Que el lector, alerta de ir al encuentro de una malicia o de una gracia, se sorprenda con un desenlace inesperado”.³ El desenlace o remate ideal provoca un efecto similar a recibir un golpe (¡Zaz!). León de Arroyal, en su antología de epigramas, lo define así: “[...] es una breve descripción, o demostración de cualquier cosa, hecha en verso”.⁴ Etimológicamente, la palabra *epigrama* proviene del griego ἐπίγραμμα que significa “inscripción”.

CARACTERÍSTICAS DEL EPIGRAMA

Las características del epigrama son el ingenio, la agudeza, el humor, la sorpresa y la brevedad. El elemento que dirige la atención del lector hacia el ingenio, la agudeza y el humor es la sorpresa. Gracias a la novedad, al elemento sorpresa, que, casi siempre, contrasta con el planteamiento inicial, se distingue un epigrama. Por lo anterior, usualmente el epigrama se divide en dos partes, por influencia de los epigramatarios griegos y latinos. A este corte se le ha llamado: “bipartición del epigrama”. La primera parte es introductoria y la segunda funciona como punta o remate sorpresivo. Sobre la extensión, la mínima posible es un dístico, y la máxima recomendada es una página,⁵ aunque si el poeta lo decide, puede ser mayor. Para estudiar el epigrama, generalmente se agrupa de acuerdo con las temáticas que presente. Así, es posible subdividir los epigramas, por materia, en políticos, amorosos, sociales, amistosos, funerarios, literarios, religiosos, de viajes, alimenticios, zoológicos y un largo etcétera; la clasificación temática del epigrama resulta extensa y por ello enriquecedora.

³ Ángel Ibáñez (2008). “Origen y evolución del concepto de epigrama”, en *Revista Séneca Digital*, disponible en línea.

⁴ León De Arroyal (s/f). *Los epigramas*, disponible en línea.

⁵ Ruiz Sánchez refiere que para Calímaco, la extensión del epigrama no debía ser mayor que el de una elegía. Al llegar el Barroco y el Siglos de oro español, se utilizaron otras formas estróficas como el soneto, por lo que los poetas no se alejaron tanto de la idea de composición “breve”.

ANTECEDENTES

En una primera etapa el epigrama era menospreciado como género menor porque tenía carácter ocasional, se trataba de *juegos* verbales que aderezaban las fiestas y los convites, ridiculizando a personas célebres o insignificantes; es decir, los referentes eran personas o situaciones de la cotidianeidad clásica. Si se antepone el humor y el carácter ocasional que, todavía hoy, conserva el epigrama, quizá se entienda que se le restara importancia y se le tratara con ligereza, dado que la etapa oral del epigrama era intrínsecamente espontánea, chiste. Juan de Iriarte comparó, acertadamente, el epigrama con una abeja que al picar y levantar roncha, muere. Esta idea muestra claramente la liviandad y la brevedad epigramáticas. Siguiendo a Iriarte, la del epigrama es una brevedad punzante y placentera.

El carácter oral del epigrama pasó después a las inscripciones, en forma de epitafios, en las tumbas. Simónides por ejemplo, fue un poeta a quien le encargaban redactar las inscripciones en las lápidas mortuorias. El paso de lo oral a lo inscripcional se ve en una primera etapa del epigrama. Luego destacan poetas como Calímaco y Aslepiádes, quienes dieron mayor fuerza y razón de ser al epigrama, pues tenían conciencia de que la brevedad del epigrama era su mayor virtud, respecto a otras formas poéticas extensas y quizá tediosas. Calímaco afirmaba: “El poema extenso es una gran plaga”.⁶ Pese a que gran parte de la epigramática griega es anónima, destacan nombres como Simónides, Lucilo, Safo, Platón, Menandro, Meleagro, Páladas, entre muchos otros. La obra epigramática griega se recopiló en la Antología Griega. Juntas, reúnen aproximadamente 4150 epigramas.⁷ Gracias a este documento el epigrama fue preservado y transmitido. Los epigramas griegos surgieron para exaltar o ridiculizar a personajes ilustres o para divertir en las celebraciones; además, el epigrama sexual y erótico fue también escrito en abundancia entre los helenos.

La transmisión del epigrama a Roma tuvo a dos principales exponentes: Cayo Valerio Catulo (Verona, ca. 84 ac.-Roma ca. 54 ac) y Marco Valerio Marcial (Biblis ca. 40-ca.104). El caso de estos dos poetas latinos es destacado porque se conserva gran parte de su obra, tanto en latín como las traducciones a varios idiomas. Por ello han sido los grandes modelos para los epigramatarios posteriores.

⁶ Julien Benda (1928), citado en Guillermo Rousset Banda (1988). *Epigramática griega. Varios y eróticos*, Universidad Autónoma de Sinaloa, México, p. 10.

⁷ Sagrario López Poza (2005). “La difusión y recepción de la Antología Griega en el Siglo de Oro”, en Begoña López Bueno, *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*, Europa Artes Gráficas, Salamanca, España.

Catulo se erige como la máxima figura de los poetas latinos llamados “Los novísimos”. El poeta veronés retomó los modelos helenísticos de Calímaco y los difundió en Roma.⁸ Las formas clásicas son la base con la que Catulo desarrolló su propio estilo. El poeta recurrió a los temas del amor y desamor, lo cual se convirtió en una característica central, según se lee en sus epigramas a Lesbia; los cuales combinan amor, odio, erotismo, lascivia y otros sentimientos distintivos. La amistad, la política y la recopilación de los mitos clásicos son otras vertientes temáticas de su poesía. Marcos Ruíz Sánchez destaca una dualidad en la poesía de Catulo: la poesía de consciencia estilística y formal, y la del poeta espontáneo y apasionado.⁹ Abajo, un epigrama representativo de Catulo, de sus epigramas conservados:

92

Lesbia, insultándome siempre, no deja de hablar de mí nunca:
¡Ay, que me muera, si Lesbia no siente amor por mí!
¿Cómo lo sé?, porque yo sin cesar la maldigo igualmente,
mas que me muera, si amor no es lo que siento por ella.¹⁰

Como se ve en este epigrama 92, Catulo emplea comúnmente los dísticos para expresar un sentimiento contrapuesto: amor-odio. Esta disputa temática en torno al amor fue ampliamente explorada por Catulo. Destaca en el epigrama citado el remate sorpresivo en el segundo verso de cada dístico. El poeta veronés influyó en poetas posteriores de distintas épocas y latitudes.¹¹ Con Catulo se inauguran formalmente las maneras que los epigramatarios destacados posteriores a él seguirían.

Marco Valerio Marcial (más conocido sólo por su tercer nombre) fue el otro epigramatario destacado que influenció la tradición del género aquí estudiado. Gozó de un prestigio como epigramatario, como quizá ningún otro. La obra de Marcial es la que mejor se conserva de los epigramatarios latinos. Está contenida en 15 libros, traducidos y comentados todos al castellano y otras lenguas. La accesibilidad de su obra, aún hoy, motiva estudios en España

⁸ Paráfrasis de la cuarta de forros de Catulo ([1998] 2010). *Poesías*, trad., Antonio Ramírez de Verger, Alianza Editorial, España.

⁹ Paráfrasis de Marcos Ruíz Sánchez (1996). *Confectum Carmine I. En torno a la poesía de Catulo*, Universidad de Murcia, España, p. 15.

¹⁰ Catulo (2010, 7ª Ed.). *Poesía completa*, edición bilingüe, trad. y notas de Juan Tobal, España, p. 98.

¹¹ Desde Marco Valerio Marcial, Cesare Scaligero, Robert Herrick, Ben Jonson y, W. B. Yeats entre Inglaterra e Irlanda; en España desde el Siglo XV—dice Juan Luis Arcaz Pozo—, se encuentran ecos de Catulo. Las reminiscencias alcanzan prácticamente todos los siglos, hasta nuestros días. Imposible omitir en la lista de influenciados al nicaragüense Ernesto Cardenal. Aunque la influencia también se percibe en la música, el compositor alemán, Carl Orff, compuso en 1943 la ópera: *Catulli Carmina*. La lista es amplia y nos da idea de la importancia y la trascendencia de los epigramas de Catulo.

y en el extranjero; y no sólo eso, el estudio de los epigramas marcialinos es un referente obligado para todo estudio posterior del género. Entre las formas métricas empleadas por Marcial destacan el dístico elegíaco, el hexámetro, el endecasílabo, y otros menos usuales. En Marcial los epigramas amorosos no se cultivaron tanto como en Catulo. Los epigramas de Marcial reflejan las preocupaciones sociales, políticas y humanas de su tiempo. El poeta hispano sobresale por ser particularmente satírico y agudo. Así lo demuestran los siguientes epigramas, dos de los más de 1500 epigramas del poeta biblio.

La buena tierra

Preguntas qué me da mi parcela
en una tierra tan distante de Roma.
Da una cosecha que no tiene precio:
el placer de no verte.

El declamador

Son míos los versos.
Cuando los declamas
se vuelven tuyos porque los destrozas.¹²

En los epigramas anteriores se aprecia la agudeza impúdica, característica distintiva de toda la obra de Marcial, quien logra remates sorprendentes y mordaces; el poeta se alejó temáticamente del Catulo amoroso y despedido, pero cultivó la malicia como pocos. El epigramatario biblio¹³, el modelo de agudeza epigramática por excelencia.

Mencionar sólo a los dos epigramatarios fundamentales sería limitar el género a decir que todos los demás poetas han sido emulaciones, lo cual es falso. El objetivo de estos antecedentes es dar un panorama general de la historia del epigrama. Por lo tanto, interesa ahora ver cómo el epigrama pasó a la tradición castellana, gracias al rescate y a la difusión de la obra de Marcial. En España destacaron epigramatarios como Calderón de la Barca, Lope de Vega, Quevedo, Antonio Gironella, León de Arroyal, Tomás de Iriarte, Pablo de Jérica, Ramón de Mesonero, Francisco Martínez de la Rosa, Pío Baroja, Camilo José de Cela y Jaime Gil de Biedma. Mientras, en otras latitudes, destacan Oliverio Girondo en Argentina

¹² Versión de José Emilio Pacheco (2002). “Doce epigramas”, en *Revista Letras Libres*, núm. 45, septiembre, en línea.

¹³ Gentilicio que hace referencia a los nativos de Biblis. Actual Calatayud, provincia de Zaragoza, al norte de España.

y Roque Dalton en El Salvador, Ernesto Mejía Sánchez y Ernesto Cardenal en Nicaragua,¹⁴ entre muchos más.

MÉXICO Y SU TRADICIÓN EPIGRAMÁTICA

Ahora corresponde un panorama de la tradición epigramática en México. Existen pocos trabajos, centrados en la historia del epigrama mexicano. Los más recientes –entre los años 2010 y 2012– son los de Alí Calderón,¹⁵ quien remonta el surgimiento del epigrama mexicano al Virreinato, hacia el siglo XVII y llega hasta los poetas nacidos en la década de 1950. En el recuento, Calderón considera la veta epigramática de Eduardo Lizalde dentro de los epigramas políticos. El otro trabajo es la tesis de licenciatura de Héctor Contreras Carreto,¹⁶ quien estudió el epigrama en la literatura contemporánea mexicana. La tradición epigramática mexicana es extensa y variada. Sor Juana es la figura epigramática más destacada del Virreinato con la redondilla: “Que dan colirio merecido a un soberbio”, dice Calderón. Después, en el siglo XIX los “epigramas”¹⁷ fueron principalmente políticos, exaltaban a personajes históricos. El tono informal y espontáneo es una característica de éstos.¹⁸

El desarrollo del epigrama en el siglo XX estuvo influenciado por la poética concisa de Ezra Pound. Alí Calderón afirma que es imposible pensar en el epigrama contemporáneo sin contemplar a Pound. “El viejo Ez”, como lo nombraban sus allegados, cultivó el epigrama a lo largo de su obra. Además: “En Ezra Pound el poetizar está siempre subordinado [...] a la temática, en Pound nunca se encuentra el afán [...] artempurista, que caracteriza a tanta poesía contemporánea. El esteticismo nunca [fue] su forma”.¹⁹ Por su parte, Héctor Carreto, en su

¹⁴ Cronología armada con base en datos de Ángel Ibáñez. “Origen y evolución del concepto de epigrama”, disponible en línea.

¹⁵ Alí Calderón (2010). “El epigrama en la tradición lírica de México”, en *Revista Digital Círculo de poesía*, 10 de marzo, disponible en: <http://circulodepoesia.com/2010/03/el-epigrama-en-la-tradicion-lirica-de-mexico/> [20/05/15]/ y (2012). “Poesía burlesca del siglo XX”, disponible en línea.

¹⁶ Héctor Contreras Carreto (2010). “El epigrama en la poesía mexicana contemporánea”, Tesis de licenciatura, UNAM, México.

¹⁷ Las comillas obedecen a que en esta etapa el epigrama catalogado como tal, desapareció, aunque subsistieron las estrofas de pocos versos, con tono jocoso y mordaz.

¹⁸ Véase Capítulo XII “Poesía burlesca siglos XVI y XIX”, en Gabriel Zaid ([1971] 2014). *Ómnibus de poesía mexicana*, Siglo XXI Editores, México.

¹⁹ José Vázquez Amaral en el estudio preliminar de la traducción completa de los *Cantares* de Pound.

tesis de licenciatura cita epigramas de Xavier Villaurrutia, de Salvador Novo, Octavio Paz, Efraín Huerta, Carlos Illescas, Rubén Bonifaz Nuño, entre otros. Cabe resaltar la oportuna puntualización de Alí Calderón, quien considera que Ernesto Cardenal, lector de Pound y residente en México cuando publicó sus *Epigramas* (1961), influenció con sus epigramas tanto a poetas de los Contemporáneos como a autores de la Generación del 47, donde sobresale Eduardo Lizalde, junto con Enrique González Rojo, Hugo Gutiérrez Vega, José Emilio Pacheco, Saúl Ibargoyen, Raymundo Ramos, Raúl Renán y Francisco Hernández.

LOS OTROS EPIGRAMATARIOS

Antes de continuar, cabe aclarar que la tradición epigramática de cualquier latitud puede dividirse en dos: la culta y la popular. México no es la excepción. A lo largo de esta investigación surgen nombres de poetas poco insertados en el canon mexicano, puesto que no se les contempla en los estudios revisados del epigrama en México, y además porque los referidos adelante no están, todos, legitimados exclusivamente como poetas. Así, destacan, por ejemplo, en el siglo XIX, Ramón Quintana de Azebo (1900-¿?);²⁰ Mariano Barazábal, hombres de letras que publicaron sátiras en el *Diario de México*.

–¿No soy linda, Fabio? –Sí.
 –¿Y qué tal toco? –Muy bien.
 –¿Mi voz te agrada? –También.
 –¿Bailo airosa? –Ya lo vi
 –Visto bien, soy bien dispuesta...
 –Di: ¿Qué falta a mis primores?
 –Que el que los tienes ignores
 y aprendas a ser honesta [Quintana de Azebo].

–Yo no soy, ni pude ser
 el padre (Cornelio dijo a Blasa).
 –Pues no moler
 (le respondió ella) que mi hijo
 tiene padres a escoger [Mariano Barazábal].

Otros autores son Tomás Perrín (1914-1985); Carlos León (1916-1988). Después sobresalen José E. Elizondo (1808-1943), destacado intelectual mexicano que incursionó en ámbitos

²⁰ No se encontró registro de lugares y fechas de nacimiento de varios autores aquí referidos. La mayoría de los autores incluidos en este apartado están compilados en estudio histórico y la antología preliminares al libro de Fernando Díez de Urdanivia en *Pancho Liguori. Presencia de un poeta en el mundo del humor* (México: LUZAM, 2009), pp. 64-59.

culturales como el cine, el periodismo, la música y la literatura, cumpliendo así el sentido de *hombre de letras* que en el siglo XIX iba más a la idea de intelectual en sentido amplio, no sólo escritor. A continuación referimos dos epigramas políticos de este autor. Para esta investigación interesa la tradición del epigrama político para situar, en el capítulo 2, a Eduardo Lizalde con su serie de epigramas “Oh, César”, en tal tradición.²¹

Ayer cumplió años Hitler
nos acaban de decir.
Es lo único que el Führer no ha dejado de cumplir.

Un presidente obcecado
de proletaria manía,
es peor que un chivo asustado
en una cristalería.²²

Los poetas mexicanos, referidos en los párrafos anteriores, conforman el amplio y variado panorama de la tradición epigramática mexicana. En el campo epigramático, los estudios son escasos todavía. De ahí la importancia de análisis que reafirmen que la importancia del epigrama reside en todo un conjunto de influencias y diálogos de los poetas actuales con los clásicos. El género epigramático se sigue percibiendo como un género menor. Eso parece indicar la escasez material y de perspectivas teóricas. Hoy día, bajo la lógica de la inmediatez, la multimedialidad y la transmedialidad, el concepto *epigrama* se enriquecerse y actualiza. Se plantean preguntas importantes como: ¿Dónde, en qué otros soportes mediáticos existen formas epigramáticas?”. Siguiendo esas directrices hay un camino posible para orientar futuros acercamientos en torno al género.

²¹ Dentro de esta tradición hay que decir que el epigrama político es uno de los campos más fértiles de lo epigramático y es perceptible desde el México del Virreinato. En la Independencia encontramos además en los epigramatarios contemporáneos a Raymundo Renán, José Emilio, Gabriel Zaid y Héctor Carreto.

²² A decir de Urdanivia, en este epigrama Elizondo alude a las política agraria de Lázaro Cárdenas con la que el poeta discrepaba.

CORPUS DE LA ZORRA ENFERMA

La zorra enferma (*Malignidades, epigramas, incluso poemas*) se publica por primera vez en 1975, bajo el sello de Joaquín Mortiz. Es el tercer título de poesía de Lizalde, por el que obtuvo un año antes El Premio de Poesía Aguascalientes²³. *La zorra enferma* es el libro más extenso en la poesía lizaldeana. Está dividido en seis partes: I. La zorra; II. ¿Quién inventó este juego?; III. Tres canciones de inocencia; IV. ¡Oh César!; V. De la factura y VI. Las profecías. Esas seis partes dan un aproximado de más de 80 epigramas clásicos y 16 poemas epigramáticos. En el libro a analizar, existen elementos como la ironía, el humor negro, la sinceridad descarnada, la burla, la blasfemia, la agudeza, el ingenio y otros recursos distintivos de toda la obra poética de Eduardo Lizalde. Como lo advierte el libro, desde el título, se incluyen epigramas, poemas que aquí consideramos de “tono epigramático” y otros poemas distintos al género epigramático, de los cuales prescindimos en este trabajo. La recurrencia del epigrama cuando se publicó *La zorra enferma*, y el hecho de que haya merecido ganar uno de los premios poéticos más importantes de México, hacen de *La zorra enferma* una obra que debe analizarse. Además, a partir de este tercer título, la mordacidad de Lizalde alcanza su punto máximo. En los epigramas de *La zorra enferma* persisten estructuras y formas de los epigramas clásicos, con las maneras particulares de Lizalde. El poema de estilo epigramático es una de ellas.

²³ En una entrevista realizada por Tarsicio García Oliva –para el *Diario de Querétaro*–, Lizalde refiere que el libro estaba pensado para que cada poema estuviera en una página, pero no se dio así por razones de “economía editorial”. De haberse editado, un poema por hoja, la intención breve de los epigramas habría resaltado.

Capítulo 1. Delimitación del epigrama ¿Género o estilo?

En el universo de la poesía misma nada está en reposo,
todo deviene y se transforma y se mueve armoniosamente.

Friedrich Schlegel

1.1. EL EPIGRAMA COMO GÉNERO

Se aborda primero el epigrama como género y estilo en este primer capítulo porque es nuestro gran tema u objeto de estudio. Estudiar la vertiente epigramática de Eduardo Lizalde es un objetivo central de esta investigación; por ello se acota el epigrama a la luz de nociones propuestas por la teoría de género porque esta investigación oscila entre el epigrama como género canónico²⁴ y entre el poema epigramático lizaldeano para poder hablar de recursos donde, gracias al estilo del poeta, el género epigramático abre sus posibilidades. Las nociones “género” y “estilo” están interrelacionadas en *La zorra enferma*. En este capítulo se refieren constantemente a las diferencias y puntos de unión entre ambos conceptos.

Un objetivo central de esta investigación es estudiar la vertiente epigramática de Eduardo Lizalde; por ello se acota el epigrama a la luz de nociones propuestas por la teoría de género²⁵ porque esta investigación oscila entre el epigrama como género y entre el poema epigramático lizaldeano para poder hablar de recursos donde, gracias al estilo del poeta, a su propuesta poética, el género epigramático abre sus posibilidades y se diversifica en el poema epigramático. Gracias a la poética el género epigramático deja de ser un conjunto de convenciones estáticas determinadas históricamente, para convertirse en un lúdico e interesante ejercicio expresivo; en el cual, el tono agresivo y mordaz sigue siendo, como en el epigrama clásico, el *sine qua non*. *El arte poética* de Aristóteles reconoce tres grandes géneros: lírico, épico y dramático, aunque algunos afirman que Aristóteles consideraba lo

²⁴ Con Bloom, se entiende *Canon* como aquellas obras que pelean por ser inmortales. Dicho de otro modo “Los textos que compiten por sobrevivir”, en Harold, Bloom, *El canon occidental*, 4ª ed., trad. Damián Alou, (España: ANAGRAMA, 2005), p. 29.

²⁵ Principalmente las propuestas de Tzvetan Todorov y Mijail Bajtín en *Los géneros del discurso* y *Estética de la creación verbal*, respectivamente.

cómico como género.²⁶ Ahora bien, el epigrama era en la Antigüedad clásica un subgénero de la lírica, junto con el himno, la oda, la elegía, el romance, la canción, la égloga y la sátira. Fernando de Herrera, durante el Renacimiento, también consideró al epigramático como género, junto con el lírico y el elegíaco.²⁷

La noción de *género* no es privativa de la literatura, por lo tanto es anterior a ésta. “Nunca hubo una literatura sin géneros”. “En el tiempo no hay un ‘antes’ de los géneros”.²⁸ Todorov afirma que los géneros provienen de otros géneros.²⁹ Hoy día, el epigrama puede ser visto como un género menor, lo cual no varía mucho de la idea de subgénero; por lo tanto, la noción de género no tiene necesariamente que ser un conjunto de reglas cerradas. Sin embargo, después de entender el género como una camisa de fuerza de una sola medida y color, hoy día los géneros se perciben más como fenómenos abiertos que han sufrido –y lo seguirán haciendo– modificaciones a lo largo del tiempo. Los géneros entendidos como fenómenos móviles afectan, en última instancia, la propuesta poética de un autor o de una época.

La vasta teoría del género conforma un tema de investigación por sí mismo y aquí sólo interesa el *género* como un fenómeno vivo y en transformación, pues pese a que el epigrama data del siglo V a. C., ha sufrido infinidad de modificaciones. El poema epigramático es una de ellas. El epigrama como género canónico fue el resultado de combinaciones sociales, formales, ideológicas y, sobre todo, de una decisión colectiva o de una convención que vio en el epigrama un ejercicio de crítica social y un género moralizador y didáctico. El epigrama está íntimamente relacionado con el tiempo en el cual se escribe porque su objetivo principal es la burla, la ridiculización de algo o alguien para mostrar lo que debe o no hacerse. “El epigrama es un fruto serondo de las civilizaciones decadentes”,³⁰ dijo Federico Sáenz de

²⁶ Según Genette, Aristóteles define la poesía o lírica como una representación versificada de acciones distinguibles por su calidad moral o social. Y por dos posibles modos de representación: dramático y narrativo. Tenemos entonces: “acción alta en modo dramático: la tragedia; acción alta en modo narrativo, la epopeya; acción baja en modo dramático, comedia” – en la acción baja en modo narrativo incluye además a la parodia–. Esa es la lógica de los géneros aristotélicos, dice Genette, en Gerard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (España: Taurus), p.28.

²⁷ Para Herrera el género epigramático era terreno del soneto. Begoña López Bueno, en “La Elegía”, *III Encuentro Internacional sobre la Poesía del Siglo de Oro*, citada por Gabriel Ramos, “Estética de la memoria en torno a Fernando Herrera”, en *De amicitia et doctrina. Homenaje a Martha Elena Venier* (México: El Colegio de México, 2007), pp. 299-311.

²⁸ Tzvetan Todorov, *Los géneros del discurso* (Buenos Aires: Waldhuter Editores, 2012), p. 61.

²⁹ *Loc. cit.*

³⁰ Federico Carlos, Sáenz de Robles, *El epigrama español (Del Siglo I al XX)* (España: Aguilar, 1941), p. 16.

Robles en su estudio preliminar de *El epigrama español*. Eduardo Lizalde termina su epigrama “Para un romántico” con estos versos desesperanzados:

El mundo está construido
para tu desgracia.
El mundo tiene exactamente, cruel
la forma de tu sufrimiento (p. 26).

La teoría del género también toma muy en cuenta al contexto, pues “Cada época tiene su propio sistema de géneros que está en relación con la ideología dominante”,³¹ afirmación más que pertinente en el caso del epigrama.³²

1.1.1 ESTRUCTURA DEL GÉNERO EPIGRAMÁTICO

Todo género está regido por leyes, cumplidas o no. Ahondamos más en la estructura del epigrama porque es indispensable para entenderlo como género. La poesía moderna, tal vez desde Baudelaire, justamente intenta romper la estructura ideal de los géneros; intenta renovar la tradición, romper la forma para ir más allá del solo significado, renovar la tradición, refrescar el canon.³³ Sin embargo, pese a que el epigrama es un género de larguísima historia, consideramos “la utilidad de un enfoque pragmático en los textos antiguos”³⁴. Podemos decir que el epigrama típicamente tiene dos o tres convenciones que lo distinguen de otros géneros. Primero está la brevedad³⁵. En dos versos puede lucir un epigrama clásico. Lizalde juega con una de las frases canónicas de la brevedad en el epigrama citado abajo:

Gracián agudo

³¹ Tzvetan Todorov, *Los géneros del discurso*, p. 67.

³² Una perspectiva contemporánea de entender cómo se arraigan, difunden, flexibilizan y transforman los géneros, es *La zorra enferma* que es un ejercicio de experimentación epigramática.

³³ Cfr. Harold Bloom “The breaking of form”, 1979; Hugo Friedrich, *Estructura de la lírica moderna*, 1959.

³⁴ Marcos Ruíz Sánchez, “La teoría de la bipartición del epigrama, desde Scaligero, hasta nuestros días: consideraciones para un enfoque pragmático del género”, en *Revista de Filología clásica*, núm. 19 (España: Universidad de Murcia, 2005), p. 1.

³⁵ El tema de la extensión es variable de acuerdo con las épocas de escritura del epigrama. Para los griegos la extensión podía ser tan breve como un dístico elegíaco o soportaba una página, como en la elegía. Después del epigrama latino de Marcial el epigrama idealmente era breve. —Aunque los estudios críticos posteriores a Lessing siguen la idea de éste, de que la brevedad no es indispensable. No así durante el Renacimiento cuando se empezó a cultivar el soneto como estructura epigramática. En esta investigación consideramos que el epigrama clásico idealmente es breve porque gana en potencia, en efecto sorpresivo y en agudeza; sin embargo en los poemas epigramáticos la extensión mayor que la del epigrama clásico, no afecta la mordacidad de lo epigramático, en algunos casos, la potencia.

Si breve,
una vez bueno(p. 31).

Este epigrama ejemplifica de forma lúdica el ideal de brevedad del epigrama. En la época clásica se consideró que, a mayor brevedad, mayor sorpresa; en efecto, la brevedad es una de las razones de la asertividad del epigrama porque no hay más distractor; es decir, demasiados versos que dispersen la atención del lector. El epigrama clásico ofrece, por lo general, una sola idea y en el caso del epigrama de Lizalde citado arriba, la brevedad incrementa la provocación del planteamiento del yo poético. La brevedad en dos niveles: estructural y temática. A través de la reactulización de un clásico, Lizalde sentencia que sólo se puede ser breve *una vez*, de un solo tajo. Pero hay que aclarar, aunque el tamaño puede variar, la brevedad se ha preservado a lo largo de la recepción del género, como un rasgo distintivo. *Lo bueno, si breve, dos veces bueno*, ya lo dijo –sin agudeza lizaldeana– Gracián.

Otra característica del epigrama, quizá la menos transferible de todas, es la agudeza, el ingenio, la mordacidad, calificativos todos que podrían funcionar como una gradación, de menor a mayor intensidad, que hablan de una fuerte presencia lúdica, humorística, e incluso, satírica. Desde los inicios griegos del género, el epigrama tuvo fuerte carga humorística. En la *Antología griega* se reconocen epigramas satíricos o burlescos. “Mucho es el uso que durante la vida se ha hecho de los epigramas burlescos, pues al hombre le gusta o bromear él mismo sobre otros, u oír a otro burlarse del vecino [...] ha sucedido siempre entre los antiguos”³⁶ y persiste en nuestros días. Durante el esplendor del epigrama latino sobresale Marcial y su característica mordacidad. Lo mismo sucedió en el Renacimiento. El típico poema de Juan de Iriarte para definir el epigrama comparándolo con una abeja³⁷ se convirtió en un tópico habitual para delimitar el género. Otras comparaciones del epigrama con animales venenosos se dan con el escorpión o con la víbora; esta última, aparentemente, proviene la idea de la *cola* o *remate* del epigrama. A partir de estas comparaciones con la peligrosidad animal, el epigrama ha reparado en recursos como la ironía, el humor negro, la

³⁶ Aubreton (1972), citado por Begoña Ortega Villoro, *Epigramas burlescos. Selección de la Antología Palatina* (España: Cátedra, 2011), p. 19.

³⁷ El motivo de la abeja aparece por primera vez en Marcial. IV, 32; se retoma en un poema de Carlo de Carlo de San Antonio [*Quien desee componer el más hermoso epigrama, esfuércese en parecer en todo semejante a la abeja. Es la abeja pequeña y brillante: séalo también el epigrama. Fabrica miel la abeja; fluya el epigrama con dulce elocuencia. Y, como la abeja, tenga el epigrama al final un aguijón: ningún epigrama puede componerse que sea más hermoso*] y finalmente, aparece el epigrama de Iriarte que ha trascendido en el imaginario, el cual, por cierto, fue escrito por primera vez en latín.

sátira y muchos más, sus filosos dientes prestos para dejar huellas. Lizalde parece estar al tanto de las analogías zoológicas en el medio epigramático, y aunque la presencia animal en la obra lizaldeana se remonta a su primer libro, *Cada cosa es Babel*, donde ya aparecen el lince y a la pantera. En el caso de *La zorra enferma*, lo zoológico se advierte desde el título, hasta en el contenido, donde también cohabitan otros animales como los puercos, la falena, la cobra, los leones, los ratones, la tortuga, el elefante, el lobo, un lagarto, un loro, un canario y una vaca.

La mayoría de los autores consultados, que abordan teóricamente el epigrama, sólo reconocen las dos características mencionadas arriba. Pero, como menciona Collesso Londini, “las virtudes del epigrama unos consideran que son dos, otros tres o más... Las más importantes: brevedad, agudeza, gracia o suavidad”.³⁸ Tal *suavidad* es enteramente subjetiva, no existe la suavidad epigramática en sentido literal; se refiere más bien a la reacción del receptor y al tono del epigrama; así, el epigrama será ligero/suave o amargo, en el caso de los epigramas lizaldeanos; por lo que esta tercera cualidad del epigrama alude más al estilo, uno de los objetivos principales de esta investigación es dilucidar ese elemento o elementos estilísticos que singularizan lo epigramático en Lizalde,³⁹ tema a precisar desde en el siguiente apartado.

Antes de seguir con la noción de estilo, se debe decir que todas estas características concomitantes al género no tienen realmente grandes variaciones; la que más variación tiene es, como se vio ya, el tamaño. La agudeza o la mordacidad, presididos por el remate sorpresivo, siguen siendo el *non plus ultra* del género epigramático. Y todas las afinidades o divergencias teóricas son resultado de las variantes y adaptaciones contextuales que todo género experimenta.

1.1.2. EL DISCURSO

Por último, es relevante destacar la noción de *discurso*. Entendiendo *discurso* junto con Tzvetan Torodov y Mijail Bajtín. El primero introdujo la idea de discurso para enfatizar el

³⁸ María Ruiz Sánchez, “La concepción epigramática en la poesía latina de Juan de Iriarte”, en *Revista Myrtya*, núm. 23 (España: Universidad de Murcia, 2008). pp. 389-415.

³⁹ El poema epigramático es uno de los elementos que singularizan lo epigramático en Lizalde y que aquí abordamos en el capítulo 3.

carácter vivo; es decir, en transformación de los géneros. Todorov habla de *géneros del discurso*; y éste último es el conjunto de formas y funciones que el lenguaje adquiere en forma de frases u oraciones simples. El discurso atiende al conjunto de frases que conforman cualquier género. La noción de discurso entiende que la lengua es un sistema vivo y social. El sistema de lengua está condicionado por el contexto; por lo tanto, el lenguaje debe tener utilidad. Dice Todorov que discurso “es el simétrico estructural del concepto de ‘uso’”,⁴⁰ por lo tanto, dice el teórico, no hablamos de un solo discurso, sino de múltiples,⁴¹ ya que existen distintos usos del lenguaje. Por lo tanto es adecuado hablar de discurso poético. El discurso poético se modificará según convenga a la voluntad expresiva del poeta.

En el caso de la poesía, en el plano discursivo, la imagen o metáfora construye la esencia del discurso poético. Eduardo Lizalde ha construido su discurso mediante imágenes zoológicas, abyectas, violentas, aniquilantes.⁴² Felinos, ángeles ciegos, odios perfectísimos, putas sucias y rengas, un mundo enfermo, triste y real. Así, el discurso poético de Lizalde es de negación. En él la ironía y el humor funcionan como alfileres para sostener los pedazos de lo que sea que reste en el mundo.

En el caso concreto del epigrama, la construcción del discurso alude principalmente a la burla, a la sátira, y cabe precisar que en los epigramas de Lizalde, y en general en el discurso epigramático, se rastrea un doble discurso; es decir, que la burla, la sátira y la ironía se emplean para encubrir o evidenciar, según sea el caso en cada epigrama, un *statu quo* decadente. Un epigrama era originalmente una inscripción mortuoria; era también cualquier placa que acompañaba un monumento o una escultura. De esa utilidad primera, el epigrama trascendió luego a la oralidad y se convirtió en la frase jocosa y divertida que ridiculizaba personas o cosas en los simposios griegos... El carácter festivo del epigrama prevalece hasta hoy, y ese carácter hace que las sociedades de distintas latitudes hayan optado por el epigrama como una de las mejores formas poéticas para drenar el veneno, el tedio y la decadencia que toda época histórico-social, inevitablemente, experimenta. Si bien el epigrama no es el género

⁴⁰ Tzvetan Todorov, *Los géneros del discurso*, p. 27.

⁴¹ *Loc. cit.*

⁴² Vladimiro Rivas Iturralde afirma que: “en los poemas de Lizalde hay una innegable cuentística”, en Vladimiro Rivas, *Repertorio literario. Ensayos* (México: UAM, 2014), a esta particularidad se le ha denominado “Poemas narrativos”. Pero conviene matizar un poco: pese a que hay metáforas en la poesía lizaldeana y a que algunas pueden aislarse y operar narrativamente, éstas se esclarecen sólo dentro de la unidad de sentido que otorga el poema. Antonio Machado explicó poéticamente la relación entre narrativa y poesía: “Canto y cuento es la poesía/se canta una viva historia/ contando su melodía”.

más practicado en la poesía moderna, el epigrama se sigue escribiendo porque no requiere métrica o prosodia determinadas. No se trata de generalizar, pero la escritura de epigramas es más probable entre las generaciones jóvenes: dos o tres generaciones recientes, que pretenden alejarse de la métrica y el ritmo, lo emplean como una prueba de rompimiento con la tradición poética y más propiamente, con el discurso poético dominante.

El discurso del epigrama no ha sufrido, desde esta perspectiva, gran modificación en la poesía moderna porque aún en días actuales se cultiva el epigrama como lírica culta y popular; ambas formas conviven. Lo que diferencia un discurso epigramático de otro – además de los recursos estilísticos y la intención comunicativa– es la multiplicidad de contextos donde los poetas escriben. Esos fenómenos culturales y poéticos particulares contribuyen a preservar el género y renuevan su discurso; ése es un interés de esta investigación.

1.2. EL ESTILO EPIGRAMÁTICO

Las nociones estilo y género son las orillas de un mismo terreno. Mijail Bajtín afirmó: “donde existe un estilo, existe un género”.⁴³ La lógica nos dice que, al menos institucionalmente, el género antecede al estilo. Pero lo realmente importante para este trabajo es la forma como se interrelacionan ambos conceptos. Más adelante, el mismo Bajtín dice que el estilo puede modificar los géneros.⁴⁴ Reutilizando una analogía trillada, el estilo es la pimienta, el sabor de cualquier género. Idealmente, la combinación de estilos semejantes podría desencadenar una generación poética, una corriente y hasta un género *novedoso*.⁴⁵ Mientras, la variedad de estilos lleva a la diversificación del canon; en última instancia esta pluralidad conduciría al rompimiento y la renovación del canon: el estilo es, en el caso de *La zorra enferma*, la maleabilidad del género epigramático.

Lo primero a destacar en cuanto al estilo en el epigrama es su apertura temática. La libertad temática es una de las razones por las que el género canónico ha sobrevivido más de veinticinco siglos, y por ello también hoy hablamos de lo epigramático como un tono y estilo

⁴³ Mijail M. Bajtín, *Estética de la creación verbal* (México: Siglo XXI Editores [1982] 2009), p. 254.

⁴⁴ *Loc. cit.*

⁴⁵ Las cursivas aquí matizan el hecho de que los géneros se alimentan de otros y se contaminan unos a otros; el término *novedoso*, en el campo de las humanidades, es siempre discutible y dudoso.

particulares, o de recursos epigramáticos, como los remates sorprendidos, o la invocación que se analiza adelante. Todos los temas caben en el epigrama, así que el lucimiento o deslucimiento dependerá del ingenio del epigramatario. Gracias al tema se hacen las tipologías más comunes del epigrama, empleados desde los análisis a la *Antología griega*, hasta las obras de los epigramatarios posteriores. La clasificación temática sigue siendo la herramienta usual en los análisis del epigrama clásico. Destacan en ella epigramas amorosos, políticos, literarios, botánicos, zoológicos, filosóficos y tantas subcategorías como materias encontremos.

El tercer elemento esencial para el epigrama (mencionado en el apartado anterior: gracia y suavidad) es la esencia del estilo. Este se percibe en la mordacidad de Marcial, en lo que Iriarte llamó dulzura y lo que en Lizalde alguien⁴⁶ ha llamado “sarna epigramática”. Acaso hay tantos estilos como poetas... Por lo tanto, la interrogante es ¿Qué elementos distinguen el estilo epigramático de *La Zorra*? O puesta de otra forma ¿Cuál es la tesitura epigramática de Eduardo Lizalde?

Para el caso de los epigramas clásicos la cuestión del estilo dejó huella hasta Catulo y Marcial. No es que los epigramatarios de la *Antología griega* no tengan estilo; más bien, el estilo de Marcial y de Catulo trascendió históricamente y son quienes más han influido a epigramatarios posteriores. Marcial trascendió por su manejo métrico y técnico, y por sus epigramas, que eran burlas directas y descaradas a personajes de su época; tal transcendencia se convirtió después en influencia. Por ello, el reto verdadero en toda creación es encontrar un estilo. Que éste permanezca dependerá de un conjunto de factores sociales, de distribución y proyección del escritor y de su obra, que a veces tienen que ver más con la legitimación del canon literario y con las redes de poder, que con que un autor carezca de genio creador.

Para concluir este apartado es enriquecedora la visión del ensayista y poeta norteamericano Wallace Stevens. Para él el estilo se convierte en una cuestión de individualidad, lo que los poetas llaman “una voz propia” y que no puede escindirse del todo de la personalidad del poeta. Dice Stevens: [...]“el estilo del hombre es el hombre mismo”.⁴⁷ Desde una perspectiva del poeta como crítico de poesía, un estilo poético está determinado por el poeta mismo, por su *personalidad poética*. Esta última, para el caso de Eduardo

⁴⁶ Luis Ignacio Helguera, disponible en: <http://www.letraslibres.com/revista/entrevista/eduardo-lizalde> [10/07/2015].

⁴⁷ Wallace Stevens, *El elemento irracional en la poesía* (Argentina: Alción Editora, 2010), p. 41.

Lizalde, está representada por la figura del Tigre, que ha traspasado la imagen poética: el motivo central de la poesía lizaldeana, y se ha convertido en el mote del escritor, se trata de una fusión entre su obra y su persona. La imagen del tigre retórico de la poesía ha infundido poder y misterio a la figura del poeta aquí estudiado, ya que dentro de la imaginería del símbolo del tigre están la virilidad, el poder, la voracidad... Así, la figura literaria del poeta se ha mimetizado con las características de un tigre real; así pues, el tigre es Lizalde mismo.⁴⁸ El estilo poético está determinado por el poeta en tanto ser humano; las singularidades humanas del poeta constituyen, según Stevens, su estilo.

1.2.1 EL ESTILO DE *LA ZORRA ENFERMA*

La obra de Eduardo Lizalde se ha caracterizado por su irreverencia, su falta de respeto a las nociones románticas, sagradas, políticas y su utilización de la violencia, de lo animal, del pesimismo, como tonos discursivos que sugieren y a veces evidencian el lado oscuro de todo hombre. La poesía lizaldeana se impregnada de un espíritu dionisiaco como único consuelo frente a un mundo abyecto. Por esto el estilo en los epigramas breves y en los poemas epigramáticos será de total desencanto: de los líderes políticos, del amor, de la religión, de las convenciones genéricas literarias, en fin. La voz de Eduardo Lizalde ya había madurado lo suficiente cuando escribió *La zorra enferma*. Lo distinguible en la obra de Lizalde, o la particularidad de su voz poética se inició desde *Cada cosa es babel*, cuando Lizalde alude a lo zoológico, a la pantera, al lince o al grito y al impulso de lo animal, frente a la civilidad de la palabra. Pero es ya una voz propia desde *Cada cosa es babel*.

Los motivos temáticos en los poemas de *La zorra enferma* delinean el estilo del poeta. La revolución, el marxismo, el antistalinismo, la política en general, el casanova conquistador de mujeres, el escritor consciente de los requerimientos de su oficio, el escritor-crítico explicando cómo entiende la literatura, la desacralización de lo religioso, la crítica de la cultura, lo abyecto, el problema del mal, la desesperanza, la belleza, lo zoológico, los vicios... Hay además un protagonismo de objetos que adquieren vida en los poemas: infierno, ciudad, luz, oscuridad. Todos estos motivos hacen un libro versátil, en el que caben temas que, aparentemente, son disímiles. La variedad temática conduce a un análisis complicado y

⁴⁸ Ya que el símbolo del tigre es utilizado en *El tigre en la casa* (1970), hay que aclarar que la imagen poética ahí oculta un universo en el que la voracidad, el temor, la soledad, el desamor y el resentimiento del yo poético se identifican con el tigre hambriento e inconforme que, a veces, es él mismo.

diverso. Ante la variedad del libro, lo que ayuda a entender la lógica composicional es, en gran medida, el estilo del poeta.

En el libro *La zorra enferma*, y en la obra lizaldeana en general, hay un toque críptico, pesimista y dionisiaco que permanece; lo distingue y lo justifica como un libro vigente, reflejo de la modernidad convulsa, fragmentaria, individualista, y cuya expectativa del futuro es, por demás, incierta. Ahora bien, en cada sección del libro los recursos estilísticos son diferentes, por ejemplo, la inserción de algunos fragmentos en prosa que obedecen a jugar con los géneros y a un ejercicio reflexivo sobre el *deber ser* de la literatura, sobre las diferencias y puntos de encuentro entre poesía, prosa y hasta novela. Por ejemplo en “Constancia”⁴⁹ el poeta hace un ejercicio metapoético, o en este caso metanarrativo, para decir que la literatura no debería reglamentarse o alinearse a ideologías políticas. La crítica es abierta a los regímenes socialistas que proscriben la literatura favorable al régimen. El problema subyacente es el de la libertad de expresión. Lizalde se vale de un discurso irónico para redactar su *Propuesta formal para resolver el dilema libertad de expresión-gobierno, en el socialismo (si sus dirigentes creen que existe)*. Tal propuesta *formal* concluye lo siguiente:

Si los dirigentes socialistas creen que los escritores son tan peligrosos y eficaces como para dirigir al pueblo con sus textos [...] eso quiere decir que estos escritores deben encargarse del gobierno, o bien, ser fusilados en asa para que no se pueda nunca llegar al comunismo. (33).

Este fragmento resume la propuesta que hace Lizalde en torno a la libertad de expresión y la literatura. A partir de este fragmento surgen los dos epigramas siguientes: “Autoconsciencia de la necesidad y libre expresión” y “Lo breve río”. Por lo tanto, el autor juega con las formas narrativas y poéticas para mostrar que su propuesta no es tan *formal*, como anunció en los primeros poemas del libro. La propuesta de flexibilizar los géneros está en el nivel discursivo y, desde luego, genérico. En la quinta parte “De la factura”, el poeta discierne de nuevo en prosa, precisamente sobre la convergencia entre poesía y prosa. La diferencia estriba, dice el autor, en la dosificación del aire. O más bien, la manera como el narrador y el poeta gastan su aire. El final del texto dice “Esto es una prosa y muchos lo discutirán. Punto” (81). Ese final siembra la duda. Se descrea del poeta que ya ha jugado antes con el lector, como se

⁴⁹ *La zorra enferma*, p. 32.

descree de un Tigre experimentado disfrazado de gatito. Lo cierto es que ese fragmento está entre la prosa y la poesía en prosa. El uso de este tipo de recursos que parecen alejados de un libro de poesía, al menos de la década en que fue escrito, habla de una constante lúdica. Si se omite la noción de juego o de lo lúdico, se omite una característica indispensable del epigrama, heredada desde los orígenes festivos y ocasionales del género. Por eso, en el último apartado de este capítulo se atiende lo lúdico y el juego. Por lo pronto, insertar fragmentos de prosa nos habla de un estilo versátil.

Los poemas de *La zorra enferma* están contruidos con imágenes realistas, crudas. Lizalde prefiere la imagen o la metáfora que duda, niega, blasfema, ensucia, antes de la que sublima y embellece, lo cual desemboca en una poética que evidencia el vacío, la insatisfacción y el desencanto circundantes. En el caso del libro analizado aquí, el poeta considera esta insatisfacción como una enfermedad.

Luz

Digo: luz.
No hay otra cosa que decir acerca de la luz.
La luz no muere sola/
arrastra en su desastre/ todo lo que ilumina./
Así es el amor (37).

La metáfora de Lizalde, ya lo advirtió él mismo en uno de los primeros poemas del libro, incomoda a los *sectarios*, y encubre tras el humor una crítica al poder en todas sus caras:

Una puta es un hecho contundente
y respetable,
siempre que sepa su oficio
y sea profesional,
y no se adorne con galas extranjeras a su especie (45).

La burla quiebra toda posible solemnidad, si es que queda. Lizalde se burla aquí del estigma que ha replegado a las prostitutas en la marginación. Con ello también afirma que no hay cosa más loable que una puta que declare su oficio y lo cumpla porque no habrá ningún conflicto ético que perseguir: y ninguna más despreciable que una persona, sea militante, político, religioso, dama de sociedad, escritor que, de alguna forma, también se prostituya y no sea llamada puta. Si se entiende la prostitución como “deshonrar o degradar algo o a alguien abusando con bajeza [...] para obtener beneficio”.⁵⁰ *La zorra enferma* es un libro

⁵⁰ Segunda acepción del verbo “prostituir” del *Diccionario de la Real Academia de la Lengua*, disponible en línea.

antisolemne y Lizalde se vale de este tono anticomplaciente para evidenciar los dobles discursos que se entretajan en toda dinámica social y de poder; en otras palabras, lo antisolemne contribuye a que la crítica política sea posible, aligerándola. El poder que parece ocultarse tras el discurso del “deber ser”. Los versos anteriores de “Otra vez Monelle” tienen una clara vuelta irónica que encubre mediante la palabra *puta*⁵¹ todo lo corruptible a cualquier nivel. No se trata sólo de una loa a las prostitutas, sino más bien una de una crítica agresiva que linda con la farsa porque evidencia a quienes se prostituyen, dice el poema, *a medias*. El lenguaje edificante para referirse a las prostitutas encubre a todos los que se prostituyen sin ser calificados como prostitutas.

Por otro lado, las flores, que en la traición lírica predominan como elementos bellos e inofensivos, en Lizalde están sucias y son carnívoras:

Sépanlo bien, optimistas,
palpen la mierda en torno,
abran la boca de esta florecita humilde
del campo encantador
y vean las muelas incipientes
donde sus mandíbulas (61).

El estilo de Lizalde va delineándose entre la burla, la ironía, el eufemismo y los sustantivos crudos, cargados de moralismo y escatología. Las metáforas de *La zorra enferma* oscilan de un polo a otro. Dentro del estilo de *La zorra enferma*, los siguientes recursos retóricos son recurrentes en el libro: la lítote, la hipérbole, la negación y, en ocasiones, la anáfora, aparecen también la ironía, la interpelación, las preguntas retóricas, las sentencias, las comparaciones, los elogios, lo antisolemne, el humor. Sin olvidar, además, la presencia de sustantivos *sucios*, moralmente inoportunos, en todo el libro. Hay además en los poemas de Lizalde una necesidad de descender, de profundizar el sentido en el poema, de ser incisivo. La poesía moderna se sirve de recursos como la repetición para efectos rítmicos y, a la vez, que otorga un carácter de *profundidad*:

Óigame usted, bellísima,
no soporto su amor.
Míreme, observe de qué modo
su amor daña y destruye.

⁵¹ La palabra *zorra* se ha empleado popularmente como sinónimo de *prostituta*, no es coincidencia que Lizalde decida incluir un poema sobre la prostitución en este libro. El poema “Otra vez Monelle” trasciende el primer sentido de la palabra “puta” y, dentro del campo semántico del libro, está al mismo nivel que la zorra que titula el libro. La prostitución en *La zorra enferma* es una actividad propia de los poderosos, no sólo de las prostitutas por oficio. Cabe añadir que este es uno de los poemas socialmente más escandalosos del libro. Pero si el poema no encubriera con humor la crítica política hecha en él, se convertiría en un peligro.

Si fuera usted un poco menos bella,
 si tuviera un defecto en algún sitio,
 un dedo mutilado y evidente [...]
 yo podría tolerarla (52).

Los versos que enlistan todos los defectos necesarios para que la bellísima no torture al sujeto de la enunciación son una exageración cuya razón de ser es la ironía, el humor que, como casi siempre, quieren dar a entender lo contrario de lo que nombran. En el tema estilístico en relación con el ritmo y la intensidad en el poema, destaca el uso de versos aclarativos; es decir, encerrados entre guiones largos, es otra constante en varios poemas. Estos versos funcionan como dosificadores rítmicos.

En el párrafo anterior se denomina *negación* a una constante en el estilo poético lizaldeano. En toda su obra se percibe una voz que niega para afirmar o afirma para ridiculizar, y que se materializa en la ironía y en sus grados de intensidad. Y Lizalde es naturalmente un poeta harto agudo. Los temas de la ironía y el humor son centrales en esta investigación, y se alude a ellos constantemente.

Ya que el tema de la ironía es un universo en sí mismo en la obra lizaldeana, requiere un poco más de atención en esta investigación. La ironía es fácilmente percibida en la oralidad por la entonación y el énfasis; así como por el lenguaje corporal; estos factores se convierten en pistas para que el receptor entienda que el mensaje linda con el humor en tanto que ridiculiza o se burla de alguna persona, objeto o circunstancia. La ironía afecta al sentido o sea que modifica la significación de la oración. Y para ello se vale de figuras de pensamiento o bien de tropos y recursos lingüísticos y sintácticos como la hipérbole; la lítote; las repeticiones o anafóricas, los versos estribillo o la repetición de palabras; los signos exclamación, el uso de mayúsculas, cursivas o comillas para enfatizar palabras o versos enteros.

Otros dos elementos que ayudan a distinguir la ironía son, retomando a Alvarado Ortega, la *descontextualización de unidades fraseológicas* y el uso de *evidenciales*.⁵² El primero se refiere a relacionar lingüística y semánticamente frases o palabras o acontecimientos que no tienen una relación necesaria. Como el epigrama “Variantes sobre un tema”, o “En este parque Caín anda jugando con su hermanito”, entre muchos otros de *La zorra enferma* que

⁵² María Belén Alvarado Ortega, “Las marcas de la ironía”, en *Interlingüística*, núm. 16. (España: Universidad Alicante, 2006), pp.8-9, disponible en línea.

son reinterpretaciones literarias o de la cultura popular, a la manera lizaldeana. Los evidenciales se refieren a obviar información o resaltarla pese a su obviedad como se ve en los poemas “El asesino está a la vista”, “Carta urgente al creador del universo” y “Herida”.

No se entiende la poesía de Eduardo Lizalde sin su ironía; por lo tanto tampoco se entiende su vertiente epigramática. La ironía es uno de los grandes recursos de la poesía lizaldeana y, gracias a ella, el poeta ha delineado su voz en la poesía mexicana contemporánea. Por ello consideramos, con Fernando Poyatos, que la tarea en cuanto a la ironía en textos escritos es: “reconciliar lo que se dice y lo que queda sin decir”,⁵³ los significados ocultos o insinuados, con los componentes verbales que presenten los poemas. Tal vez ése sea el beneficio o el ideal de la ironía. En el caso de *La zorra enferma*, la ironía pretende primero evidenciar los huecos de un discurso lineal y autoritario que dicta el *deber ser*. Así pues, la ironía lizaldeana en este libro se dirige al poder, a la moral; se burla de lo convencional, y se convierte así, en instrumento lúdico pedagógico.⁵⁴ Y, sin duda, el epigrama y lo epigramático son recursos ideales para criticar y expresar la inconformidad del yo poético ante el poder, la arbitrariedad y las convenciones políticas, religiosas, amorosas y literarias.

Una vez cerrado el paréntesis sobre la ironía, se retoma el tema anterior de la negación. El insulto y la detracción son otros elementos relacionados con la negación. Hay insultos en varios niveles en *La zorra enferma*. Lizalde es un poeta que acostumbra enfrentar a su lector, retarlo a la menor provocación, por simple gusto. A veces insulta a su lector, y otras, a los seres y objetos que generan sus imágenes poéticas. Lo primero que hay que decir sobre el insulto epigramático de *La zorra enferma* es que la voz poética tiene autoridad para injuriar y ridiculizar a cualquier personaje, vivo o no. El discurso epigramático por sí mismo está compuesto principalmente por el insulto a otros, lo cual sitúa a los epigramatarios en un rango privilegiado, le da el poder de ser juez y verdugo. Finalmente, al tratarse de propinar insultos y no golpes en sentido literal, el epigramatario se escuda en su ingenio, en su rapidez y en su capacidad de encubrir sus intenciones, anteponiendo y distrayendo con el humor. Lizalde sabe bien que la literatura no sirve para derrocar regímenes o para impartir justicia, pero sirve

⁵³ Fernando Poyatos, *La comunicación no verbal*, citado en María Belén Alvarado “Las marcas de la ironía”.

⁵⁴ Una de las cualidades de lo epigramático es incitar a la reflexión de aquello que se esté ridiculizando; así, cumple una función eminentemente pedagógica; a la manera del teatro o de la sátira, que también cumplen función didáctica.

para criticarlos. Por ello el insulto y la detracción epigramáticos tienen también una función catártica tanto para autor, como para lector. Pero sin duda la más importante razón de ser del insulto en todo epigrama es empoderar el discurso, destacarlo y, por ende, al emisor del mismo.

Por lo tanto hay tres tipos de insultos en *La zorra enferma*. El primero es el insulto directo, sea al lector o al objeto o ser de la imagen. Los epigramas de la cuarta parte “Oh, César” son un ejemplo de insulto directo:

Si no fueras ridículo,
bello serías.
Y no serías ridículo
si fueras bello (73).

O:

El César manda,
no hay duda,
por eso van al zócalo estos puercos (*Loc. cit.*).

El segundo tipo de insulto es el indirecto. Un ejemplo es el poema “Atención Activistas”

El principal deber
de un revolucionario
es impedir que las revoluciones
lleguen a ser como son (16).

Esos versos serían motivo de enojos y hasta rabietas de un revolucionario, dogmático, por supuesto. El epigrama, sin embargo, no insulta a los activistas, alude más a su ideología que a su presencia concreta, como en el ejemplo anterior. Por último el tipo restante es el insulto a la inteligencia. Lizalde es un poeta intelectual; su lector ideal es un lector sagaz. Por lo tanto, Lizalde juega con la inteligencia en el discurso y con la inteligencia del lector. En el epigrama “Infierno a nos” se lee:

Bajos placeres hay,
padecimientos despreciables.
También para sufrir
es necesario el talento (p. 64).

O el epigrama de la misma página: “¿Alguien lo ha dicho?”:

Sin la belleza
no existiría el infierno.

En el primer epigrama hay un claro insulto a los que no tienen talento, pues tampoco tendrán capacidad de sufrir. El sufrimiento es, sugiere el epigrama, para los inteligentes... A su vez, en el epigrama “¿Alguien lo ha dicho?”, aparece una afirmación semejante a la del epigrama anterior. El lector incauto preguntaría ¿cuál es la relación del infierno con la belleza, que parecieran ser imágenes antitéticas? Pero el epigrama es conceptual, apela al intelecto y dice que el infierno y la belleza están interrelacionados.

En los párrafos anteriores se señalaron los elementos más relevantes en el estilo poético del libro estudiado. El interés es exponer y argumentar los elementos distintivos del estilo, pues es indispensable para aterrizar el concepto de estilo. Este primer capítulo está entre lo teórico y el inicio del análisis de los elementos básicos del estilo del poeta, aterrizado en los poemas mismos. Es vital relacionar el objeto de estudio, en este caso los poemas, con la teoría. Si no, la teoría no tiene sentido.

El estilo del poeta es desesperanzador, irreverente; éste es un producto claro de su contexto decadente. Por eso el lenguaje epigramático es el adecuado para dar cuenta de eso que él llamó enfermedad en el título del libro y que es provocada por la decadencia social, política, religiosa, ideológica, ética. Tal decadencia deja inconforme a la voz poética de *La zorra enferma*.

Dentro de lo que se conoce como poesía contemporánea el epigrama continúa siendo un género poco visitado por los poetas, aunque también es cierto que la noción de “lo epigramático” ha ido más allá de los límites estructurales y de tamaño del género clásico, ello da una idea cómo el epigrama ha transitado varios años para ampliar su sentido. El poema epigramático surge como una reacción de carácter expresivo frente a la contención del epigrama clásico, limitado a unos cuantos versos. Algunas veces la brevedad es insuficiente.

Uno de los intereses centrales de esta investigación es especificar los motivos que le han dado a Eduardo Lizalde un sitio dentro de la tradición epigramática mexicana. Pareciera que para escribir epigramas se requiere saborear la propia bilis, paladearla y escribir con ella; la metáfora de la bilis sustituye acaso la palabra descontento. Desde la perspectiva de esta investigación se requieren dos factores esenciales para escribir epigramas, ya sea a la usanza clásica o en sus formas más holgadas, como se ve en el capítulo tres. La primera es un carácter (o estilo) personal incisivo y mordaz *per se*, requisito que la poesía lizaldena cumple, propiamente, desde *El tigre en la casa* (1970), y lo segundo es tener un motivo, un

descontento que merezca liberarse mediante la crítica. Eduardo Lizalde eligió experimentar escribiendo epigramas clásicos porque ningún otro género lírico es idóneo para injuriar, sin consecuencias, como el epigrama. Desde que el epigrama satírico se convirtió en el modelo epigramático por excelencia, desde la Grecia clásica, el ejercicio epigramático existe para injuriar, satanizar y burlarse. Ése es su objetivo.

Después de precisar, en las páginas anteriores, en torno al estilo, se debe decir que el libro tiene una mordacidad intelectual; es decir, reta la inteligencia del lector y la velocidad de asimilación del mensaje poético; es además críptica y resbaladiza: entre la burla descarada y el insulto, ornamentada con algunos versos de humor simplista, como veremos adelante, para aligerar la severa crítica y el desolador panorama atisbado en una obra escrita en 1972 y terroríficamente actual. Por lo tanto, en *La zorra enferma* lo que se distingue es una consciencia del lenguaje incisivo que confronta y reta; ésa es la base del tono epigramático en el libro. Hay que reiterar que lo epigramático lizaldeano descansa en un amplio conocimiento de la métrica lírica por parte del poeta y en una armónica convivencia de palabras empleadas en el Barroco o el clasicismo, con palabras ordinarias, cotidianas y moralmente incómodas. Esta combinación habla, en principio, de un estilo moderado: ni simple ni inalcanzable, con influencias de los autores clásicos de la literatura como Horacio, Lope de Vega o Góngora y con una clara pertenencia a la poesía contemporánea.

1.3. GÉNERO Y ESTILO: LO EPIGRAMÁTICO

Para el caso de *La zorra enferma* las nociones de *género* y *estilo* son indisociables. Surge entonces la siguiente pregunta: ¿Es el epigrama un género especial que requiere, de su creador, una naturaleza incisiva y mordaz? La pregunta es subjetiva como para responder un *sí* contundente; no obstante, el género epigramático se basa en la mordacidad, en el filo de su aguijón; por ello el estilo del epigramatario es vital para desarrollar y enriquecer el género. El discurso epigramático se ha construido entre sus convenciones estructurales propias, y el *plus* del estilo.

Lo que interesa para cerrar es decir que el epigrama está entre las nociones clásicas que se aproximan a él como un género breve, dividido en dos partes muy precisas (*expositio* y *conclutio*) y un tercer elemento que refiere al estilo. Así es que en el epigrama, aunque se

trata de un género canónico, la predominancia de su estilo mordaz ha dado sitio para hablar de un tono epigramático. Este tono tendría que tener, según esta perspectiva, tres características principales: dirección, acidez y novedad. Dirigir el discurso a algo o alguien, ya sea para laudarlo, ridiculizarlo o simplemente contradecirlo. La acidez es indispensable para un tono epigramático porque es el humor lo que distingue lo epigramático. No se trata exclusivamente de una mordacidad a lo Marcial, sino de un uso humorístico que ronde con la confrontación de aquello que provoca la risa. El tercer elemento es la novedad, la sorpresa, y alude, desde luego, al remate sorpresivo del epigrama clásico. Generar sorpresa a través de lo inesperado en el lector es quizá el mayor signo distintivo de lo epigramático; eso y el tratamiento humorístico. Estas dos últimas características son el *sine qua non* de lo epigramático. El tono epigramático puede así traslaparse a cualquier forma artística, pues alude más a una cualidad, un tono, que a un género históricamente estético. Precisamente, el interés en la teoría de los géneros literarios es la movilidad y la apertura de los mismos; y en última instancia, la generación de un *tercer lenguaje* que proviene del género canónico y que trasciende el lenguaje poético; entonces, lo epigramático es una cualidad que trasciende el epigrama clásico. Lo epigramático en la imagen en movimiento, digital, pictórica, escultórica, por ejemplo, son terrenos cuyo fruto ha sido paladeado, pero no mordido. Por eso el legado de un género tan particular como el epigrama es de vital importancia. Como aquí se entiende, lo epigramático abre el diálogo a otras disciplinas y, desde luego, enriquece el mismo lenguaje y las prácticas poéticas.

Finalmente, la literatura y el arte son ejercicios, experimentos y prácticas en reinención constante. La teoría sirve para diseccionar y entender el objeto, pero no es el objeto mismo. Literatura que no divierte no está completa, dice Eduardo Lizalde en su epigrama “El gozo al cine”:

No se escribe la literatura
para divertir a nadie
pero si no divierte en forma alguna
mejor vámonos a ver una
de John Guaine (p. 30).

1.4. VERTIENTE LÚDICA DEL EPIGRAMA

Todo libro puede ser entendido como un gran juego de palabras, en tanto que es un objeto ficcionalizado. Nadie se lo toma tan en serio, excepto quien elige analizarlo... “El juego inventa el juego” es el título de uno de los poemas de *La zorra enferma*; el instinto lúdico es lo único que se necesita para que el juego sea posible. Éste último se basta a sí mismo y él mismo se desgasta hasta terminarse. Es indispensable dedicar este último apartado del capítulo a la noción de *juego*, y más exactamente, a lo *lúdico*.

El hombre *civilizado* puede dividirse en dos grandes acciones: trabajo y juego, como acciones contrapuestas.⁵⁵ Al concepto de *juego* subyace el de *lúdico*. Todo juego es lúdico, pero lo lúdico no sólo es privativo del juego, es anterior a él. La capacidad lúdica es, incluso, anterior al hombre, o en todo caso, el hombre nació lúdico por naturaleza. Se entiende aquí lo lúdico como la capacidad o predisposición innata que los hombres y los animales tienen al juego. El juego es quizá una de las actividades más democráticas que existen. Es incluyente y abarca a todos, no distingue entre pies, patas o invertebrados, colores partidistas o ideologías... Si un marxista y un capitalista juegan, se entiende que se enfrentan como adversarios, lo mismo que un musulmán y un cristiano, pero antes de los prejuicios y de los *principios*, los participantes de un juego están como jugadores. Todos los seres vivos tienden al juego por ser todos seres lúdicos; ninguno escapa a su instinto de diversión y de placer.

Johan Huizinga fue pionero, en 1938, al abordar el juego teóricamente. Su trabajo *Homo Ludens* es la piedra de toque del tema. Con Huizinga se entiende lo lúdico como un carácter anterior a todo signo de cultura en los seres vivos. Por lo tanto, el juego es una actividad libre y generadora de emociones, principalmente de placer. Se juega por diversión y por hedonismo, por detener la dinámica cotidiana y darse un rato de ocio. El hombre tiene derecho al juego y nunca prescinde de él. Entre las características fundamentales del juego Huizinga distingue las siguientes: delimitado dentro de tiempo, espacio y sentido; tiene un orden visible; sus reglas están libremente aceptadas; el juego está fuera de la esfera material

⁵⁵ Cfr. Jean Pierre Etievre, “El juego entre el rito y el misterio”, en *Revista Occidente*, núm. 121, 1991, pp. 86-106, disponible en línea.

y de utilidad; en el juego se experimentan sensaciones como el entusiasmo, el arrebató,⁵⁶ la alegría y el abandono.⁵⁷ En todo juego es posible distinguir las características referidas por Huizinga. Aunque cada juego obedece sus propias reglas –“El juego inventa al juego”, dice Lizalde–, el juego tiene una presencia real y vital en la cultura y en el desarrollo humano.

El otro teórico relevante que ha estudiado el tema del juego es Roger Caillois, quien, a partir de Huizinga, hace una clasificación de tipos de juego y tiene una visión más estructural del mismo fenómeno. Para Caillois el juego es una actividad separada de la vida, “aislado de la existencia”, dice este teórico. El juego se cierra en sí mismo para ser intocable y conservar su pureza. Todo juego es “un espacio puro”. El juego no tiene otra finalidad más que jugar. “El juego no tiene más sentido que el juego mismo”.⁵⁸

Para los fines de este capítulo en el que se precisa el género epigramático y lo epigramático, atender a lo lúdico y al juego es vital porque el epigrama tiene elementos que destacan una clara relación con la idea del juego.⁵⁹ Pero antes de aterrizar en lo epigramático, conviene detenerse en la relación juego-poesía. Toda creación es un juego porque toda creación es un espejo de la gran creación divina. Como los dioses juegan a materializar su caprichosa creación, el artista, el poeta, juega a crear su obra. “Toda creación es un juego”, afirma J. Huizinga. Y para discutir el caso específico de la poesía, Huizinga dedica los capítulos siete y ocho: “Juego y poesía” y “El papel de la figuración poética”. La poesía es lúdica por naturaleza.

La poesía nunca será algo serio, se halla más allá de lo serio, en aquel recinto, más antiguo, donde habitan el niño, el animal, el salvaje y el vidente, en el campo del sueño, del encanto, de la embriaguez y de la risa. Para comprender la poesía hay que ser capaz de aññarse el alma, de investirse el alma del niño como una camisa mágica y preferir su sabiduría a la del adulto.⁶⁰

⁵⁶ En Roger Caillois aparecerá el concepto de vértigo para definir la sensación de adrenalina y actividad excitante que se experimenta en el juego, ver Roger Caillois, *Los juegos y los hombres* (México: FCE, [1967], 1994), p. 137 y Ss..

⁵⁷ Johan Huizinga, *Homo Ludens*, (España: Alianza Editorial, [1972], 2015), p. 201.

⁵⁸ Roger Caillois, *Los juegos y los hombres*, pp. 32-33.

⁵⁹ Los elementos de lo epigramático relacionados con el juego se perciben en tres niveles: primero a nivel genérico, es decir de lo epigramático tradicionalmente entendido como un pequeño juego, simbolizado por la abeja de Hiriarte, que llega, zumba, pica y se va; el segundo se refiere a los elementos estructurales de lo epigramático, principalmente, el remate epigramático cuyo planteamiento, para ser epigramático, es necesariamente sorpresivo, jugando a contradecir el planteamiento inicial. Y el tercer elemento es a nivel semántico, propiamente en *La zorra enferma* donde es constante el campo semántico relativo al juego y a lo lúdico. Además, en la zorra también destacan elementos como la hipérbole, la ironía, la negación, la burla, con fines lúdicos.

⁶⁰ Johan Huizinga, *Homo Ludens*, p. 184.

Gran parte de la sociedad, históricamente, ha menospreciado y condenado al juego como actividad insignificante por ociosa y, por ello, nociva. El juego es ciertamente, una acción socialmente peligrosa porque mediante el juego todo es posible: se pueden jugar a derrocar todos los sistemas y las ideologías posibles y esto no sería satanizado si se tratara de un juego. Hay que decir que Lizalde juega a derrocar a los poderosos aunque no lo logre y sea consciente de ello, pero el juego no siempre se gana, aunque siempre se juegue.

Para evitar caer en errores de apreciación que consideren osado de parte de Huizinga *reducir* a la poesía a un juego, lo que hace es, más bien, universalizar el juego, captando lo lúdico en las manifestaciones artísticas. Hay en la poesía y en el juego un elemento concomitante: lo irracional. La poesía y el juego se abandonan en medio de lo irracional, de lo mágico, y regresan así al asombro, a la inocencia primera. Las precisiones de Huizinga en torno a la poesía como juego son valiosas para cualquier acercamiento académico, y no tan académico. La cita de Huizinga ayuda a priorizar la relación de la poesía con la risa; para el caso de esta investigación, el epigrama y la risa están íntimamente ligados. En el libro *Homo ludens* se atienden algunas formas breves de la poesía, que el autor considera formas lúdicas. Entre ellas destacan algunos tipos de cuartetos, los haikús y los *pantunes*; este último género es interesante porque tiene similitudes con el epigrama clásico.⁶¹ Por lo que no es necesario argumentar demasiado para afirmar que tanto el epigrama clásico, como lo epigramático (por su efecto humorístico y sorpresivo), son formas lúdicas *per se*.

Pero preguntamos entonces ¿qué otorga al epigrama su carácter lúdico? ¿Por qué la noción de juego es tan importante para estudiar lo epigramático? El epigrama clásico y lo epigramático son juegos de palabras; por lo tanto, la primera pista del juego epigramático es el lenguaje que a través del humor, la ironía, el ridículo y los recursos encontrados en los apartados, hasta ahora, y los faltantes en capítulos siguientes, logran dar a entender que el

⁶¹ Dice Huizinga que el *pantun* es un género poético encontrado por Josselin de Jon en la isla Wetan (de las islas Babar).

La población de Babar canta mucho más que la de Boeroe, lo mismo en común que a solas... Cuando los hombres están l la copa de los cocoteros extrayendo la savia, cantan, en parte, sombrías canciones quejumbrosas y, en parte, canciones burlescas a costa de un camarada que se halla en el árbol próximo. A veces estas canciones derivan en un áspero duelo musical [...] Todos los cantos se componen de dos versos que se distinguen como "tronco" y "copa" [...] El efecto de esta poesía se busca más en la variación juguetona del modo de cantar que en el juego con el sentido de las palabras y su sonido. (:189). Las similitudes de este género poético con el epigrama clásico son evidentes e interesantes.

epigrama es un juego, un juego anunciado, implícito desde el principio: epigrama y juego son elementos pares. La ironía, la sátira, el tono burlesco y desde luego el humor negro⁶² prefiguran que lo que se dice, por lo general en el epigrama, en realidad es sólo la mitad del mensaje y, casi siempre, es la mitad contraria.

En cada epigrama y en cada creación se presume la idea de que la obra de arte necesita develar un misterio oculto, buscar su esencia; trascender su significado inmediato, explorando sus raíces. El crítico de una obra juega a develar el significado: ésa es su labor.

Si no se pierde de vista que el epigrama es un fenómeno vital, íntimamente ligado al contexto en el cual fue producido, se accede sólo a una parte de su significado, pues éste está siempre abierto y en movimiento. El contexto es la primera pista para encaminarse al sentido de una obra; sin embargo, si no se puede o no se quiere develar el cronotopo, el sentido de la obra apunta, de cualquier forma, hacia algún sitio. Nunca se pierde. Atender al contexto es un requisito que enriquece el sentido original; pero, incluso, si se desconoce el contexto se mantiene la atracción y el impacto en los epigramas cuyo centro es lo lúdico, lo mordaz. Además, ignorar el contexto puede, en el mejor de los casos, dar paso a la espontaneidad y a la imaginación, valores en peligro de extinción en las aulas hoy día.

Otra característica que da al epigrama su carácter de juego es el uso prosódico y retórico porque mediante estos elementos se configura el ritmo y el sentido general de todo poema. Otro elemento indispensable para jugar al epigrama es la sorpresa. Si se juega por diversión es natural que el juego tienda a la risa o al placer. En lo epigramático, el elemento que desencadena el placer y la risa es la sorpresa, lo inesperado e ingenioso del remate, aunque un epigrama no necesariamente es sinónimo de *chiste*. En otras palabras, no todo epigrama motivará al placer, pero todos los llamados plenamente epigramas deberán sorprender; la sorpresa es el *sine qua non* epigramático. Este elemento primordial es parte del misterio oculto en el epigrama y que sólo se devela mediante la lectura siempre atenta –y a veces, lúdica– para que el epigrama no time a su lector. Si el lector se sorprende por la novedad o por la agudeza de un remate epigramático es porque se habrá dejado arrastrar por la

⁶² Lizalde es antes que nada un humorista, el 90% de su poesía es humorística. Se trata de un humor descarnado, oscuro, agresivo. Es tan humorista que eligió las formas epigramáticas porque mezclan a la perfección el ingenio y el humor. Lizalde es un humorista del bando de los peligrosos, como dijera Eduardo Stilman. “porque es capaz de burlarse hasta en la derrota, porque sus reseras mentales son inexpugnables”. *El humor negro. Antología de textos* (Argentina: Losada, 2010).

curiosidad, habrá caído ya en la trampa epigramática y para entonces será demasiado tarde: el juego habrá terminado, incluso antes de que el lector se diera cuenta.

En *La zorra enferma*, por ejemplo, cabe preguntarse: ¿el poeta juega con o contra su lector? Hay cuatro epigramas clásicos que, de alguna manera, responden la cuestión. En estos epigramas el lector debe ganarle al poeta porque; si no, se pierde por completo el sentido de lo enunciado. Los epigramas son “Ojo, sectarios”, “Poema”, “Pueblo” y “Opus Cero”. En el primer epigrama:

Sordos, odiad este libro
eso incrementará mis regalías (p. 11).

En dos versos el poeta insulta a sus lectores, pero sólo a los que no entiendan el primer epigrama del libro (que por cierto, se convierte en una especie de meta-poética, advertencia, por estar al principio del libro funciona como un exordio para preparar el ánimo de los lectores), léase, según invoca el epigrama, se dirige a los *sordos*, solo a ellos se insulta. El mensaje, o posible subtítulo de este poema debería ser (*Peligro, acérquese bajo su propio riesgo...*). Pero el juego sólo empieza si el lector accede y por lo tanto acepta las reglas del juego. Las reglas son claras: si juegas en *La zorra enferma* lizaldeana a las malignidades y los epigramas, entonces, atrevido lector, odia todo el libro, mueve tu desagrado, tu ira, y el libro habrá cumplido su misión: *eso incrementará [las] regalías* del poeta, concluye el epigrama. Esa interpretación el lector la puede hacer en milésimas de segundo, porque antes de que pueda razonarlo, el epigrama-juego, habrá concluido. Cuánta fina mordacidad escondida en un par de versos. El poeta, en efecto, juega con sus lectores; juega a ver cuántos odios y bilis derramados encuentran suelo semejante en estos epigramas. Ahora bien, en el epigrama se personifica a los lectores a quienes va dirigido el epigrama, o quizá todo el libro. La voz poética se dirige a los sordos, a los débiles auditivos que no alcanzarán a escuchar el ruido del libro. Pero al dirigirse la voz poética a los sordos, también lo hace a los lectores avezados. Este epigrama funciona como señal de alerta y como declaración de principios. El escritor de tales epigramas es un jugador de palabras que nunca pierde.

El epigrama titulado “Poema” es agudo y funciona con la misma lógica de ocultar y motiva a la sorpresa y, quizá, a la risa.

Este poema
ha de irritar a más de alguno (14.)

¿Cuántos lectores no entienden la agudeza de tan simple planteamiento epigramático? Sin duda sería interesante un experimento cuantificable de lectores, aunque solo fuera un ejercicio motivado por el ocio y la pedantería. La brevedad es el tema oculto en este epigrama, la brevedad como tema central que otorga sentido al epigrama. La razón por la que *irritará* a cinco que seis lectores es precisamente por su brevedad. Este poema no es poema; y al mismo tiempo, lo es porque así lo afirma el título y las dos primeras palabras del planteamiento epigramático. Los ortodoxos que ignoren la poética brevedad de un epigrama, seguro se irritan al leerlo: mientras, el yo poético aprovecha para escabullirse y ríe por su *inocente* juego. La voz poética declara en esos dos versos que habrá varios despistados que no capten el ejercicio poético cargado de burla. Puede pasar inadvertida debido a su paradójica simpleza: lógico que un poema breve irrite a los lectores que esperen gran intensidad emotiva, puesto que se trata de un poema, que aun si estuviera compuesto por un solo verso, se esperaría que llegara a la hondura de un aforismo, para ser llamado poema. Como no sucede así, ese “Poema” no es más que un juego, un experimento.

El tercer epigrama y el cuarto, “Pueblo” y “Opus cero”, bien podrían funcionar como una triada, junto con el epigrama “Poema” porque los tres funcionan de la misma forma, como se ve en las siguientes líneas. El epigrama “Pueblo”:

Si el pueblo leyera este poema,
no entendería jamás
que se trata de un poema (*Loc. cit.*).

El sentido en este epigrama está encubierto. Lo primero que podría pensarse es que un lector aficionado sólo a las revistas de espectáculos sería incapaz de leer este poema porque su nula instrucción epigramática le impediría captar la mordacidad de este epigrama; sin embargo, el sustantivo “Pueblo” no necesariamente se queda en el sentido despectivo, pues también puede aludir a los hombres de letras que duden de cuánta poesía puede haber en tres versos en los que no hallamos ni una metáfora, elemento tradicionalmente distintivo de un poema. En otras palabras, el poema no es tan complicado ni elevado como supondría la mayoría; ya lo demostró en el epigrama homónimo analizado en el párrafo anterior; pero tampoco es un bien masificado. La palabra *masa*, entendida como *el gran público*, en el sentido mercadológico de la palabra, es al que alude el sustantivo “pueblo” en ese epigrama.

El epigrama “Opus cero” lleva al lector al terreno de la música clásica, a la que el poeta estudiado es tan afecto. El lector espera que haya referencias musicales, por seguir un orden lógico consecuente con el título. Pero el lector encuentra sólo dos versos en el epigrama:

el poema no empieza
concluye aquí (*Loc. cit.*).

El lector se percata entonces de que el poema no es poema porque el poeta ha decidido que termine antes de lo esperado, como si el poeta se hubiera arrepentido a último momento de escribir su poema. Pero como el pretérito sólo existe en el discurso, el poema existe en la realidad del libro y es un epigrama de dos versos. Este “Opus cero” es quizá uno de los más eficaces en todo el libro para ilustrar que el poeta juega con sus lectores, los engaña, preparándolos para un *Opus*, como las piezas de la música clásica, cuyos movimientos pueden durar horas... Y el poeta entrega sólo dos versos, de ahí que sea *Opus cero*. Pero ¿en verdad se trata de un juego del poeta farsante? Es y no es un engaño porque el poeta anuncia desde el título que lo que leerá estará en la indeterminación. Se trata de la “Opus cero”, y por ese valor *cero* el poeta justifica el juego y da a entender al lector que todo es un juego. El juego inventa al juego, y no hay ningún problema con ello; nadie sale herido, hasta ahora; sólo aparecen la risa o el gesto afable. Pero sí se trata de un engaño para el lector, quien, inevitablemente, se sorprende. La sorpresa está garantizada en el remate del epigrama: *concluye aquí*. El epigrama es efectivo por tan breve. Estos cuatro epigramas pueden trasladarse a una imagen de la vida cotidiana; son como un toque juguetón en el hombro del lector. Cuando el lector reacciona y mira a su lado para ver de dónde proviene el toque, el jugador ya está sonriendo, en el lado contrario. Es un juego rápido y divertido, aunque no por ello simple: en los tres epigramas se enfrenta con el lector crítico y le aclara que la literatura requiere novedad y oficio de escritor.

En los ejemplos anteriores se constatan dos cosas. La primera, que el juego está garantizado mediante la sorpresa. La otra, que la brevedad también suma al juego, pero no es indispensable, como se ve más adelante en esta investigación. Por otro lado, las huellas del tema del juego en *La zorra enferma* son evidentes desde la aparición de palabras o versos completos en las tres primeras secciones del libro, que remontan directamente al campo semántico del juego. En la primera sección: “La zorra” hay referencias directas al juego en el título del poema epigramático “En este parque Caín anda jugando con su hermanito”,

poema en el que la palabra juego alude a los asesinos que *juegan* a matarse. Después aparece el remate del epigrama “Diálogo sobre revolución, censura y verdad” donde aparecen los versos:

la verdad es un juguete
inventado por los griegos (30).

Con ese dístico se comprueba que el campo semántico del juego le sirve al poeta para aligerar el peso del concepto de verdad y, a la vez, quitar solemnidad histórica a la civilización cuna de Occidente.

Mientras tanto, en la segunda parte titulada “¿Quién inventó este juego?” el tema amoroso es la gran constante; por lo tanto, el juego del que se habla aquí es el amoroso, según se observa en el epigrama “Amor”, y en los poemas “El juego inventa al juego” y “Tablero”. En el primero, el tema del juego amoroso aparece por analogía, por comparación y de forma indirecta, pues el epigrama es una glosa sobre las reglas del juego amoroso, donde el amado es el *contrincante* para el yo lírico; el juego amoroso es como una pelea en la que se precisa *bajar la guardia* para que el juego tenga sentido y alguno o ambos amantes triunfen. El triunfo amoroso, dice el poema, está en arriesgar. La memoria colectiva lo recuerda también: *el que no arriesga, no gana* y, si pierde, hasta la derrota le sabe... Sin embargo, cada juego amoroso es diferente; por eso “El juego inventa al juego”. El amor es una contienda de poder en la cual el amor es el poder en sí mismo, el único que puede igualar a los dos contendientes y llevarlos a la inexistencia, a la nada, al no ser. Ambos jugadores amorosos son *cambiantes piezas carnales* en el “Tablero” *que arriesgan brazos y bocas* (p. 50). Dada la versatilidad de cada amante, cada juego amoroso es diferente, por eso el amor es un:

Juego que hace sus reglas al jugarse,
[...]
Un juego que al jugarse inventa al juego,
como un ave que durante el trino,
se desarrollara del huevo al vuelo (*Loc. cit.*).

Y finalmente, en el poema “Diego juega con leones” el poeta vuelve al tema del juego. Diego, el domador, convierte a los leones en dóciles creaturas; hasta que, el Gran domador divino, Dios, doma a los leones y estos se convierten en ratoncitos tomados por la cola. En todos estos poemas los sintagmas relativos al juego son evidentes, mostrando así que en *La zorra enferma* hay un interés por lo lúdico explícito y otro implícito al *modus operandi* de lo

epigramático. Al prestidigitador de estos poemas le interesa jugar y lo demuestra utilizando palabras del campo semántico *juego*, y siendo lúdico con el lector, timándolo. Puede decirse, por lo anterior, que se distinguen dos niveles de juego en el libro: el primero se da por denotación semántica de los títulos y versos en los poemas precisados arriba; y el segundo, es el connotativo que surge sólo si el lector percibe la estafa de la que es víctima por parte del yo lírico, y si percibe, además, la mezcla entre lo liviano, lo mordaz y la ligereza que atenúa el discurso de quien *no se toma las cosas tan en serio*.

Para cerrar este apartado este apartado se debe decir, parafraseando a Huizinga, que la poesía está más allá del juego, pero que de muchas formas se pueden hacer paralelismos entre el juego y la palabra poética. Algunos podrían argüir que si la poesía es juego, éste último es racionalizado y por lo tanto no es tan inocente. Tal afirmación tiene algo de verdad porque el juego de la poesía está pensado y organizado, pero todos los juegos están pensados, tienen reglas y, como se dijo párrafos arriba, el único fin del juego es el juego mismo. Es indispensable concluir este capítulo con una breve reflexión sobre el juego y lo lúdico del epigrama porque el epigrama es un objeto lúdico por excelencia. Claro que no todos gustan de su acidez e irreverencia; pero cada cual escoge sus juegos favoritos. La noción de lo lúdico permite entender que la naturaleza humana tiende al juego desde antes que creara cultura. El juego es anterior a la poesía, es un instinto primigenio, antes que un ritual de la cultura. Para satisfacer tal necesidad lúdica vital, el hombre mismo se convierte en jugador: jugando a vivir. La vida, se sabe, es el Gran Juego. Lo epigramático es para el hombre una pequeña diversión: un juego dentro del Juego.

Capítulo 2. El epigrama clásico en *La zorra enferma*

En *La zorra enferma* predomina el epigrama a la usanza clásica, cuyas dos características principales son brevedad y bravura. Un conteo aproximado arroja más de 80 epigramas en el libro, el número es impreciso porque hay variaciones de tono, porque son más inofensivos, más ligeros, respecto de la mayoría de epigramas breves analizados en las páginas siguientes; eso sin contar los poemas epigramáticos y los otros poemas que no tienen nada que ver con lo epigramático; por lo tanto, se encuentran tres grandes tipos de poemas: epigramas, poemas epigramáticos y otros poemas, y dentro de esta triada están además los epigramas conflicto que oscilan entre el epigrama clásico por su brevedad, pero que no tienen un tono tan incisivo, como idealmente es el epigrama; están en el punto medio, entre epigrama y poema epigramático.

La aparición del epigrama, aunque no con ese nombre, en la obra de Eduardo Lizalde se dio en *El tigre en la casa*⁶³ (1970), libro donde aparece en el poema “Epitafio”:

Solo dos cosas quiero, amigos,
una: morir,
y dos: que nadie me recuerde

sino por todo aquello que olvidé⁶⁴

El poema pertenece a la primera sección “Retrato hablado de la fiera”. Más adelante en el mismo título aparecen estos versos:

Algo sangra, el tigre está cerca. (*Op. cit.*, 129).

Los dos ejemplos citados no fueron acotados por su autor como epigramas, como lo hizo con el subtítulo del libro que ocupa en esta investigación, pero lo son, y así lo demuestra su estructura bipartita: planteamiento y remate; se trata de epigramas de pocas y certeras palabras, sin duda.

Este capítulo analiza el epigrama clásico en *La zorra enferma* para distinguir hasta dónde el discurso epigramático se singulariza en Eduardo Lizalde, y hasta dónde sigue la tradición

⁶³ Aunque se pueden rastrear poemas similares a epigramas clásicos aunque no tan mordaces, en la primera fase de la obra poética lizaldeana, según se lee en la sección “14 poemas microscópicos” (1949). Véase *Nueva memoria del tigre* pp. 39-40.

⁶⁴ Eduardo Lizalde, *Nueva memoria del tigre. Poesía (1949-2000)* (México: FCE [1993], 2005), p. 125.

epigramática. Para ello se analizan los componentes principales del epigrama y de acuerdo con ellos este capítulo está dividido en cinco apartados con sus subapartados de la siguiente forma: 2.1. BREVE Y MORDAZ, 2.1.1. *EPIGRAMA: LÍRICA DE CONTENCIÓN*; 2.2. FACTOR SORPRESA: EL REMATE, 2.3. *EL VENENO DE LA ZORRA: MORDACIDAD IMPRECACIÓN Y VISCERALIDAD*; 2.4. CONTEXTO E INTERTEXTUALIDAD DEL EPIGRAMA; 2.5. INVOCACIÓN DEL EPIGRAMA. EL PROBLEMA COMUNICATIVO.

2.1. BREVEDAD

En el epigrama se está frente a un género que mientras más breve más efectivo. En *La zorra enferma* esta premisa se sigue, como se ve adelante, ya que mientras más breve, el epigrama no tendrá espacio para descripciones inútiles ni ornamentos innecesarios de epigramas. El epigrama pretende ser unívoco; es decir, únicamente dirigidos a una sola materia u objetivo. La brevedad también favorece la mnemotecnia del epigrama y por lo tanto su preservación y difusión. Un epigrama clásico sería como una flecha que cae sólo en un punto porque sólo tiene una punta que clavar. La brevedad epigramática es un acierto en lugar de un detrimento, no se trata de que el epigrama no tenga muchas cosas por decir, sino que mientras las diga con menos palabras, incrementa el impacto de la recepción.

Cuando aquí se denomina epigrama *clásico*, se debe precisar más lo que se entiende por clásico, ya que el término, en primera instancia, alude a aquellos epigramas que recuerden a la usanza griega del epigrama por ser ésta la más antigua, pero la tradición griega epigramática es vastísima y diversa, no obstante se pueden distinguir dos grandes corrientes en el epigrama literario: la culta y la popular. En la primera las características principales la brevedad, la exquisitez formal y un tercer elemento donde: “los autores podían poner en juego su erudición y conocimiento de la literatura anterior, haciendo que el fin primero del epigrama [fuera] «decir mejor lo que ya se ha dicho»”.⁶⁵ Tal variante culta alude a que el epigrama debe probar el conocimiento de la forma y de la tradición antecesora del epigramatario, como es deber de todo poeta. Mientras, hacia la época helenística, aparecen epigramas que recurren a temas simples como “la naturaleza y los animales, los personajes

⁶⁵ Begoña Ortega Villoro, *Epigramas burlescos*, p. 10.

del pueblo llano”,⁶⁶ combinados con “una gran pomposidad formal”.⁶⁷ En pocas palabras, desde cinco siglos antes de Cristo hasta lo que hoy denominamos literatura o poesía contemporánea, el epigrama ya ha experimentado casi todas las posibilidades comunicativas. Los aspectos analizados en este capítulo son los que se desprendieron de *La zorra enferma*, y la mayoría encuentran concomitancia con el epigrama literario desde el siglo III a.C. y siglos posteriores. Además, cuando el epigrama pasó a Roma, heredó de Marcial un espíritu totalmente agresivo y burlón. Pero ahí no termina la herencia clásica del epigrama. Pierre Laurens identifica el epigrama en el renacimiento como un ejercicio breve y más intelectualizado, con un espíritu reflexivo y hasta religioso, más que ocasional y popular.⁶⁸

De esos tres grandes periodos distinguibles del epigrama, hoy un epigrama clásico requiere brevedad, mordacidad y sorpresa. Mientras más acentuadas estén esas tres características, más estará emulando la usanza clásica. La extensión breve del epigrama fue tan importante en la época Helena que todo poema breve era considerado un epigrama: “el epigrama de la época Alejandrina, y viene a designar a todo los poemas cortos –amoroso, narrativo descriptivo moral, cómico- previsto que sea dotado de un cuerpo elegante y de un alma sensible”,⁶⁹ o sea, sin que importe la materia ni el estilo o el tono. La cita de Laurens deja clara la importancia de la brevedad epigramática y de la trascendencia y amplitud del género en sus primeras décadas de existencia.

2.1.1. EPIGRAMA: LÍRICA DE CONTENCIÓN

Ahora bien, el epigrama es, junto con el soneto o la elegía, por ejemplo, un género lírico de contención; es decir, está sujeto a una estructura breve, o al menos lo estuvo en los primeros siglos de su surgimiento. Ya se dijo en el párrafo anterior que el término *epigrama* designaba cualquier poema breve. Al respecto, Begoña Ortega agrega que esos epigramas eran escritos “principalmente en dístico elegíaco”.⁷⁰ Durante la evolución del género lo que mayormente ha prevalecido es su brevedad, y por ello es vital analizar la contención de los epigramas a la

⁶⁶ *Op. cit.*, p.11.

⁶⁷ *Loc. cit.*

⁶⁸ Pierre Laurens, *Anthologie de l'epigramme de l'antiquité a la Renaissance*, edición trilingüe, París: Ediciones Gallimard, 2007), p. 7.

⁶⁹ *Loc. cit.*

⁷⁰ *Epigramas burlescos*, p. 10.

usanza clásica de *La zorra enferma*; por lo tanto, se ve cómo la brevedad potencia la irreverencia y la agresividad en el libro.

Los epigramas más breves del libro son los que tienen únicamente dos versos o uno, incluyendo el título; en éstos la contundencia es un aspecto engarzado con el tamaño. La contundencia del epigrama se da gracias a sus dos partes tradicionales: *expositio* y *conclutio* en latín, y más cercano a nuestros términos: planteamiento y remate. Esas son las dos partes que estructuran el epigrama clásico. En la primera página del libro aparece “Ojo, sectarios”:

Sordos, odiad este libro.

Eso incrementará mis regalías (p. 11).

Este epigrama es frontal desde la exposición e incrementa. En el remate, en este caso el título no tiene relación directa con el primer verso, como sí sucede en el siguiente:

Dios no sabe lo que hace

¿O existe acaso? (p. 30).

En el caso anterior, el verso único es la unidad epigramática pero éste no se entendería sin el título. El verso único que puede tener la connotación de sentencia, máxima o aforismo y puede entonces “adquirir el valor de estrofa”,⁷¹ el papel protagónico de este verso demuestra la contundencia del mismo; además, el verso es una pregunta sobre la existencia de Dios, que en vista de que es una pregunta retórica,⁷² funciona como una doble negación de la inexistencia divina. Un proceso similar sucede con el epigrama “Gracián agudo” de sólo dos versos y en el que la brevedad además es el eje temático. En “Lo breve-río” también el tamaño, en este caso de una novela, es el tema principal.

Dentro de los epigramas más breves de dos a cinco versos están además: “Poema”, “Pueblo”, “Opus cero”, “Atención activistas”, “Democracia”, “Mueran los griegos”, “El gozo al cine”, “Autoconsciencia de la necesidad y libre expresión”. Mientras que en la segunda parte los epigramas más breves son “Luz”, “Oscuridad”, “Amor”, “Lagarto y fe”,

⁷¹ Tomás Navarro Tomás, *El arte del verso*, p. 95.

⁷² Las preguntas retóricas en Lizalde son parte de su humor y su ironía. Los periodistas dicen que la mejor pregunta es aquella de la que se sabe anticipadamente la respuesta. Lo cierto es que las preguntas retóricas son similares porque se trata de “una pregunta cuya respuesta no es necesaria, por obvia”. Antonio Azaustre y Juan Casas, *Manual de retórica española* (Barcelona: Editorial Ariel [1997], 2001), p. 130.

“Infierno a nos” y “¿Alguien lo ha dicho?”. De la cuarta parte “Oh, César” doce de los catorce epigramas se componen máximo de cinco versos. En la siguiente parte, “De la factura”, el epigrama más breve es “Cultura”, mientras que en la sexta y última sección está la profecía marcada con el número IV. Todos los epigramas anteriores son muestras claras de las principales características epigramáticas y marcan que cuando se trata de este género, mientras menos se dice, se necesita mayor destreza y se alcanza así a lanzar la estocada, el golpe que todo epigrama idealmente busca.

Ahora bien, hay epigramas de mayor extensión (entre 6 y 18 versos) y otros de más de 20 versos, siendo el epigrama “Nos quieren dar maní” de 28 versos el de mayor extensión en todo el libro. A pesar de que la extensión de estos poemas es mayor que los anteriores, el tema se fortalece; es decir, los epigramas de mayor extensión siguen siendo monotemáticos como se observa en el siguiente:

Spot

El fin del mundo está próximo.
Asista usted al gran show,
la entrada es gratis.
No necesita moverse de su sitio:
será destruido allí,
donde se encuentre
con toda su familia. (p. 18).

En este epigrama el tema central se reitera a lo largo de cada verso; cabe decir que en la mayoría de los epigramas y poemas epigramáticos el tono es *in crescendo* y éste se da mediante lótopes o ironías que suaves que tienen por objeto ridiculizar aquello a que se alude, lo cual se justifica porque el remate siempre aparece final en el epigrama clásico: el fin del mundo, el gran suceso anunciado en este *spot*, que precisa del tiempo justo para vender la idea de que el final será un suceso imperdible, inevitable... Los primeros cuatro versos del planteamiento son mensajes publicitarios de construcción simple y directa: anuncio sensacionalista de un acontecimiento, mientras que los tres restantes son complementarios, pero; aun así, el último verso es más drástico que los anteriores.

En el epigrama titulado “El baño” (24 versos) donde se retoma el rompimiento de Catulo con Lesbia. Los primeros cinco versos son plenamente introductorios:

Ha roto el gran poeta con su amante,
la más bella de Roma,
blanco de la codicia y de la lujuria
del César

y de sus concubinos (p. 54).

Pero más adelante se observa que el tamaño sostiene el ritmo y la intensidad epigramática:

Para vengarse de sí mismo, busca amena juerga:
 recorre la ciudad,
 levanta las baldosas,
 horada las paredes
 hasta encontrar la prostituta más horrenda
 y gorda y mofletuda
 para vaciarse en ella [...]
 con sangre y semen irritados.
 Y sólo así, bañándose hasta el cuello,
 revolviéndose la boca en esa tina de fealdad,
 [...]
 logra [...] arrancar de la piel hasta el último rastro [...]
 de la belleza que antes lo cubrió
 como un esmalte fino,
 algún perfume sabio y persistente

 Y además, le gusta (p. 55).

Los versos que desencadenan recurren a verbos progresivos que verso a verso aumentan la intensidad: *vengarse*, *recorre*, *horada*, *revolviéndose*, *arrancar*. Ahora bien, los versos encabalgados tienen dos funciones. Una: preservar la agudeza, como sucede con el verso: *la prostituta más horrenda y gorda y mofletuda* y, la otra, aclarar o agregar información; es decir, que tienen un carácter mayormente descriptivo pero sobre la misma vértebra del planteamiento.

Por lo anterior, se puede decir que la brevedad o libertad *versal* de este poema no demerita para nada el tono clásico de esos epigramas, pues se mantiene la contención epigramática a nivel temático y estructural, o como en el caso de los epigramas más extensos, se trata de una contención sólo temática. El libro, según se ve, sostiene la mordacidad como elemento esencial, mezclándolo con cierta laxitud en la estructura y extensión.

2.2. REMATES EPIGRAMÁTICOS

En este apartado se analizan los remates del epigrama, donde quizá se encuentra todo el veneno o la mordacidad en los epigramas clásicos de *La zorra enferma*. Las nociones de estilo y tono o intensidad son importantes para este apartado porque, aunque se trate de remates epigramáticos, la intensidad del remate es a veces moderada, como corresponde

mostrar en este aquí. Es el turno de atender esos divertidos o hasta reflexivos remates. Se designa como remate o *guiño* a los finales más inofensivos y bromistas que recaen en el humorismo sencillo. Estos remates recuerdan que el epigrama puede tener el tono que desee, es pues la *suavidad* la constante en los ejemplos abordados adelante. Mientras más adelante, en el apartado 2.2.1. *REMATE O GUIÑO* se muestran algunos ejemplos con sus implicaciones comunicativas. En el apartado 2.2.2. *EL VENENO O LA ESTOCADA* se muestra la mordacidad, la visceralidad, la imprecación; es decir, los remates más agudos del libro son los protagonistas. El estilo más agresivo de Eduardo Lizalde luce en estos remates. Aunado al tono y estilo, el tema es lo que, por lo general, condiciona la intensidad del remate; por ello a continuación se presentan matices al respecto.

De nuevo, la cuestión temática es central en los remates epigramáticos porque de acuerdo con el tema se genera la potencia epigramática. Los temas generan diferencias de tono y sobre todo modifican el impacto de la recepción. Aunque hay que decir que dependerá también de la intención comunicativa del epigrama. Los grandes temas de *La zorra enferma* son la política, la religión, el poder, el mal y la corrupción humana, todos los cuales desencadenan la epigramática crítica lizaldeana. Estos temas son primordiales porque configuran la personalidad poética que se reflejan el *veneno* de la *pobre palabra deprimente* (14) del mensaje. Los otros temas como la belleza, la literatura, la crítica a la cultura popular, los elementos de la naturaleza como astros y animales y algunas reactualizaciones de figuras y personajes clásicos literarios como Ulises o los mismos griegos, adquieren cierta ligereza y soltura, como si esos epigramas fueran solo un juego ocioso y pasajero. Con los epigramas amorosos de la segunda sección “¿Quién inventó este juego?”, los tonos varían de intensos a inocentones. A partir de qué tan contundente es un remate, se puede discernir la propuesta poética de cada tema que aparece en el libro; por ejemplo, las variaciones de tono en los epigramas amorosos recuerdan la visión poética del amor en Lizalde que puede resumirse con algunas palabras: lo impredecible, lo diverso; desde la belleza más intangible que provoca admiración; o bien, aquella que afirma que el amor *no es cosa tan extraordinaria* (p. 63).

La permanencia o ligereza de un remate tiene que ver con responder a la pregunta sobre el efecto del lector: ¿qué experimenta el lector al leer el epigrama? En un primer momento, el epigrama es novedoso por romper las expectativas hacia el final, como cuando una novela

cierra con un hecho insólito, impredecible. Ése es el primer efecto del epigrama y puede quedarse, pero, idealmente, el epigrama debería, por su mordacidad y agudeza, incomodar.

2.2.1. REMATE O GUIÑO

Los remates epigramáticos también obedecen al tono y al estilo del poeta; quiere decir que el criterio de selección entre un tipo de remate y otro es subjetivo en la medida que se desconoce la intención comunicativa primera de cada epigrama, y no lo es en la medida que todas las lecturas son posibles mientras no se alejen del texto mismo. Los finales de guiño son más bien vueltas de tuerca que motivan a la risa ligera, más que a la incomodidad del lector o a su confrontación. El efecto sorpresivo es indispensable en lo epigramático, pero tal sorpresa no necesariamente tendrá que incomodar, insultar o retar al lector; por el contrario, los remates-guiño son un divertimento inofensivo. En este tipo de remates no hay un reto al intelecto del lector; no requiere de una gran labor de su parte para completar o para significar el discurso epigramático; o bien, no son tan agresivos como se espera idealmente en este género.

En principio nos detenemos en los guiños del remate epigramático, donde encontramos por ejemplo el titulado: “Lobo represión y enneasílabos dactílicos” donde según lo anuncia el título encontramos siete versos acentuados en la segunda, quinta y octava sílabas. Además de que se retoma el clásico motivo del lobo tan arraigado en la literatura y en el imaginario colectivo de las civilizaciones, es inevitable relacionar este lobo con las versiones masificadas de “Caperucita” o “Pedro y el lobo” o con el derribador de casas de paja de “Los tres cochinitos”. Amén de toda la connotación negativa del sintagma “lobo”, encerrada en frases como: *viejo lobo de mar* o *el que con lobos anda...* El lobo es lobo y punto:

El lobo que busca su presa
Se atiene a colmillos filosos.
Es gente carente de culpa,
no es docto ni bien educado.
¿Qué esperaban del lobo, carneros?

¿Bombones, caricias, besitos,
Tara tarará? (p. 23).

El lobo de este epigrama tampoco es tierno y benévolo, está contra su naturaleza. Hay que decir que la zoología tan recurrente en la poesía lizaldeana tiene un fin claro: confrontar razón, inteligencia con el impulso animal. El animal para Lizalde no sabe hacer otra cosa más

que responder a sus impulsos inmediatos, es siempre digno de admiración, quizá hasta de devoción y, en ocasiones, desencadena misterio. En este caso, la imagen del lobo, como popularmente se le conoce, se reitera y se ridiculiza a los que esperan de un lobo conductas románticas o melodramáticas cuando eso es imposible. Lo que este epigrama incita es a la risa; no hay polémica, ningún mentecato lo es tanto como para objetar algo a la máxima de que el lobo es un predador y punto. El ridículo es el hombre, nunca el lobo. El último verso del remate no sólo resulta gracioso, sino que hay en él una clara prueba rítmica de la velocidad y el tempo dactílico, y esto sin duda es una muestra más de que el poeta juega con las palabras a nivel retórico, rítmico y semántico.

Ahora, aparece “Otra apostilla al diario de casanova” el poema está en el mismo tono inocuo que el anterior. La potencia epigramática en este caso se encuentra mayormente en los primeros versos. En las dos primeras estrofas, en este epigrama se perciben dos momentos descriptivos; el primero en el que el casanova ataca a su víctima, a su conquista inmaterial:

Logró vencerte la semana pasada
Mi triste fama de amador,
A ti, la Venus,
La Cierva, Cerinita,
la irreductible (p. 60).

Después, el casanova toma la palabra para vanagloriarse. ¿O no?:

Recibo malicioso parabienes
y sonrisas de mis camaradas.
Debería ser motivo
de legítimo orgullo

Sin embargo el yo poético duda en lugar de presumir abiertamente porque su conquista es retórica, ficticia, inmaterial, mitológica y zoológica; en todo caso: Venus y la Cierva de Cirene; por lo tanto, el casanova que habla es más bien un tipo utópico, soñador irredento que tiene afinidades clásicas también por el tópico. Los motivos clásicos y mitológicos, ya vistos en otros casos, constantemente cobran vida en la obra del clasicista Lizalde. Pero no en este caso, por eso el casanova dice que aunque debería estar orgulloso, no lo está, es un simple engaño, es un sueño en el que, de nuevo, se obsesiona con la perfección de una Venus o la rapidez de la *Cerinita*.

Finalmente, en los epigramas “Mueran los griegos”, “Vaca y niña”, “Mar azul” los remates también le guiñan el ojo al lector. En el primero reaparece el tema helénico desde el título en el que el poeta ordena que los griegos desaparezcan; sin embargo, esto no es posible

para un poeta tan seducido por la cultura clásica de Occidente; de entrada, parece contradictorio. El epigrama abre lanzando tres versos breves y sentenciosos, contrastándose con un dodecasílabo que une la permanencia y el trayecto, temas de este epigrama. Y al final aparece la tortuga –símbolo de lentitud por excelencia–, pero ésta no es inofensiva y lenta, esta es una tortuga avezada, *taimada*, dice el yo poético. Es tan fuerte y ágil cual Aquiles:

Nada fluye
Nada está inmóvil.
Todo subsiste
entre la inmovilidad y la carrera.

La taimada tortuga es Aquiles (p. 29).

Por supuesto que esa especie de tortugas sólo existe en la zoología lizaldeana, en su microcosmos poético que juega con las nociones de verdad y permanencia que juega a juntar en el remate, dos sustantivos antitéticos.

En “Vaca y niña” se habla de la inocencia y su relación con lo rural y lo citadino. Una niña citadina no conoce una vaca y es ésta todo un espectáculo, en encuentro donde la niña la saluda *contenta*; mientras, ajena:

La vaca no sonreía
—está contra sus costumbres— (p. 69).

Entre la vaca y el paisaje campirano sólo quedaba un movimiento y otras fueron las ganadoras:

La cola en alta alegría,
látigo amable
que festejaban las moscas (p. 70).

El lector seguramente ríe al terminar este epigrama porque las moscas siempre estuvieron en la cola de la vaca, eso también lo dice el imaginario colectivo, toda vaca de campo tiene moscas entre el pelo y el rabo y permanece sin inmutarse.

Mientras, en “El mar azul” los motivos son el ojo, la mirada, la visión y la claridad, todos a propósito del color del cielo y de la refracción de la luz que dan al mar azul su color. El yo poético duda entonces de la presteza del ojo humano; si este órgano aprecia el azul el mar como su color propio, si se puede perder en este espejismo que:

es maravilla del ojo iluso.

La visión, la *verdad* y la realidad están distorsionadas o limitadas por la ilusión, lo que se cree ver que no necesariamente es lo que existe:

Y si el ojo no es,
¿cómo he de ser
—visto de cerca—
yo, feliz dueño del ojo? (p. 61)

Si el ojo no es tan eficaz, es fácil que quien mira se engañe. En este poema hay un interés científico, como sucede también en los epigramas “Sol” y en el poema epigramático “Heliocentrismo y astrónomos”; en “Nos quieren dar maní” y en los poemas y epigramas de la serie “El sexo en siete lecciones”. Lo cual demuestra que en la poesía de Eduardo Lizalde, y sobre todo en *La zorra enferma*, hay una amplia gama de campos intelectuales y populares, conviviendo. Lo que nuestro autor tiene de culterano en cuanto al oficio poético, se refuerza por un afán de lo clásico, lo científico y lo intelectual; por ello y por su tono procaz y visceralidad, afirmamos que en su tercer título de poesía hay un adecuado balance entre lo positivista y lo dionisiaco; aunque esta última característica es más efectiva para las intenciones críticas del autor y del libro.

2.2.2. *EL VENENO O LA ESTOCADA*

El veneno de *La zorra enferma* se percibe en el remate epigramático. El veneno es la trampa epigramática. El veneno lo advierte el poeta al principio del libro en el poema “Revolución, tiendo la mano”:

No es veneno esta pobre palabra deprimente,
de zorra enferma,
que te doy (p. 14).

En principio, todo epigrama que sea exitoso agrede de alguna forma al sujeto interpelado o al lector. En la misma tónica, Pierre Laurens, en su estudio introductorio a la *Antología del epigrama de la Antigüedad al Renacimiento*, atribuye al epigrama “la bravura” como característica primordial del mismo⁷³ y el sustantivo es ideal para la idea de agresividad o estocada que propina el remate de todo epigrama clásico. Se requiere acaso valor para enfrentar y astucia para salir bien librado de una agresión aunque sea de palabras. Los epigramas más agresivos de *La zorra enferma* son provocados por la inconformidad que guía

⁷³ Pierre Laurens, *Anthologie de l'épigramme de l'antiquité à la Renaissance*, p. 8.

todo el libro, y por eso aparecen epigramas que critican el orden convencional porque, según se ve en el libro, la prudencia, la doble moral y la incongruencia son los blancos del veneno epigramático lizaldeano.

Se entiende la mordacidad como la cualidad de incomodar o molestar al lector, de retarlo y provocarlo; lo mordaz es aquello que puede picar, criticar con malicia, dice el *Diccionario de la RAE*.⁷⁴ Es en la confrontación con el lector cuando surge la imprecación que requiere necesariamente un tono retador y hasta agresivo; requiere insultar, retar al lector. En los epigramas de Lizalde el insulto es omnipresente, a veces está oculto y otras se convierte en afronta contundente; pero sin la presencia del lector-receptor, el epigrama no tendría razón de ser, sería como una piedra lanzada contra otra. No lograría golpearla. Ahora bien, en los poemas de la obra lizaldeana puede rastrearse un temperamento visceral combinado con una consciencia poética experimentada y un adecuado dominio técnico. Lizalde es un poeta que del dominio del oficio pasó a la libertad expresiva; más adelante hay ejemplos de ello, pero el tono culto y el visceral pueden rastrearse en la obra del escritor.

Sin embargo, la visceralidad también es una característica del epigrama desde sus inicios. El género comenzó en la oralidad y agitada por el vino, la fiesta y la burla. Así lo explica Begoña Ortega:

El epigrama se desarrolló [...], en una gran parte, dentro del contexto del banquete ‘el acto de beber juntos’, de modo que el vino resulta un tema central alrededor del cual se desarrollan los otros muchos que pueden ser tema de una reunión de amigos: el amor, el disfrute de la vida, y también bromas diversas tanto referidas al propio banquete como externas a él.⁷⁵

En estas palabras la autora alude, de alguna forma, al carácter dionisiaco del epigrama. En general, el carácter visceral y mordaz del epigrama son dos partes de una misma cara; sin embargo, considerar al epigrama como composición mordaz hoy es casi un pleonismo; pero no siempre ha sido así, pues no fue hasta mediados del siglo I a.C. en Roma que el epigrama gana en agudeza, con el satírico, que es “la última gran innovación”⁷⁶ del epigrama clásico, la cual trascendería a tal punto que hoy se concibe al género, necesariamente, como agudo y mordaz. Ésa es la concepción más vigente heredada desde la Roma precristiana. Lucilio es

⁷⁴ Véase definición de “mordacidad” en *DRAE* en línea.

⁷⁵ *Epigramas burlescos*, p. 19.

⁷⁶ *Op. cit.*, p. 12.

el primer epigramatario y el más agudo de la época⁷⁷ del que se tenga referencia,⁷⁸ aunque de la misma época también destacaron otros como Páladas o Léonidas. El epigrama no puede deslindarse del temperamento hedonista, festivo y punzante, provocado por burlarse del otro porque no corresponde a las expectativas de quien se burla o quizá porque las supera; por ello, es indispensable en este apartado centrarse en la mordacidad de los epigramas clásicos de *La zorra enferma*.

En primer término, no todos los epigramas de *La zorra enferma* tienen un tono mordaz, pues, como se sabe, toda abundancia aburre y demerita; lo que hace singular al género epigramático es la versatilidad temática y estilística, lo cual diversifica el discurso. Aunque se junten un montón de imprecaciones, ello no sería garantía de los más brillantes epigramas. Aunque también hay que decir que en el caso del género epigramático, la recepción del lector es vital. Por ello, el factor principal de una recepción epigramática ideal es la afinidad o la compatibilidad de caracteres; para decirlo de forma más asequible: entre el carácter o tono del epigrama y el temperamento del lector. Queda claro que la mordacidad de todo epigrama ahuyentará a los lectores susceptibles; aunque parece que eso ya ha quedado claro antes, es vital reiterarlo aquí, ya que la efectividad del epigrama está en su veneno; y éste, por lo general, se encentra en la *conclutio* epigramática, aunque no siempre es así, ni en los epigramas de *La zorra enferma* ni en otros. Sin embargo, los epigramas clásicos a la Lizalde emparentan más estrechamente con los epigramas burlescos al estilo de Lucilio o Marcial.

Lo primero a decir es que la mordacidad de los epigramas clásicos de *La zorra enferma* reside en sus recursos retóricos, como la hipérbole, las gradaciones, la burla, la sentencia o

⁷⁷ Además, Lizalde conoce la importancia de la figura de Lucilio en cuanto a agudeza. Y lo demuestra refiriéndose a él en el epigrama “A un censor escrupuloso” en el que comienza con un epígrafe de las sátiras de Horacio y está dirigido a Lucilio quien destaca por su crítica mordaz. Este epigrama lo interpela mediante el discurso epistolar para decir que los epígrafes de los grandes autores son, muchas veces, mejores que el poema que los emplea; por ello recomienda al *querido Lucilio* que no acuda a los *epigramas frecuentes* en sus libros. Mientras Lizalde acude a Horacio... La ironía finísima critica aquí el afán intelectualista y rimbombante de los escritores al emplear epígrafes extranjeros que superan lo dicho por los connacionales.

⁷⁸ *Op. cit.*, p. 20. Lucilio es además el forjador de la sátira, según lo declara el poeta Horacio en su primera sátira del libro cuarto, donde Horacio calificó así a Lucilio: “Burlón, perspicaz, incansable para componer versos”. José Antonio Llera “Prolegómenos para una teoría de la sátira”, (España: Universidad Complutense de Madrid, 1998), disponible en: http://eprints.sim.ucm.es/13140/1/PROLEG%C3%93MENOS_PARA_UNA_TEOR%C3%8DA_DE_LA_S%C3%81TIRA.pdf [02/08/2016]. Aclaremos que aunque la sátira es un recurso a veces usado por algunos epigramas y se pueden encontrar paralelismos entre ésta y la mordacidad epigramática como la burla, la crítica, la intención lúdica y la crítica moralizante.

la diatriba, la ironía, la paradoja, la antítesis, el humor inocuo y el insulto frontal. Los recursos anteriores son la quintaescencia del veneno de este libro. Ahora bien, los remates epigramáticos tienen un papel protagónico cuando de la usanza clásica se trata. Por lo tanto, también se pueden distinguir en ellos mecanismos y procedimientos particulares para comprender cuánta dosis de veneno hay en cada epigrama y cómo actúa. Más adelante en este apartado se analizan ejemplos particulares.

Los remates epigramáticos son vitales y se puede agregar que todavía son la parte más importante porque son éstos los que deciden el rumbo del sentido que tomará al final el epigrama. Por lo general, los remates son totalmente opuestos al planteamiento inicial como sucede en “Ojo sectarios”, “Amor” o “Dios no sabe lo que hace”, y otros como el número IV de la última sección del libro “Las profecías”. A pesar de ser menos frecuentes, también aparecen remates que son una reiteración más agresiva del planteamiento inicial y el remate se convierte o en el verso más álgido, como se ve en “Atención activistas”⁷⁹ o en el más ligero e inofensivo con el afán de burlarse como por ejemplo en “Otra vez Ronsard”, “Industrialización de lo no industrializable” o en “Lobo, represión y enneasílabos dactílicos”; ese tipo de remate es posible porque en los versos anteriores la mordacidad ya había aparecido. Otro tipo de remate es el denominado de *suspensión o dilación*, porque el sentido del poema se retrasa y requiere mayor esfuerzo por parte del lector para encontrar la parte suspendida. Esta clase de remates tiende a exponer un misterio, dado que falta un elemento: una pieza en el rompecabezas, este tipo de remate se halla en epigramas como “Poema”, “Pueblo” y “Opus cero”. Esas son las formas más usuales en las que más se presenta la mordacidad en los remates de los epigramas clásicos del libro. Las formas en las que se presenta el remate epigramático clásico están en relación con el planteamiento inicial de la bipartición; por lo tanto, los remates o puntas son contrarios, suspendidos, reiterativos y juguetones (o de intención burlesca).

Ahora corresponde de analizar la mordacidad en los epigramas más agudos que se propinan mediante remates cargados de veneno. Es en estos epigramas donde el tono va de la imprecación al insulto, a la crítica moral a la burla descarada; al final del apartado se

⁷⁹ donde el remate está en concordancia con lo que un verdadero revolucionario debería hacer, no hay contradicción, pero es el verso que ataca al *deber ser* de las revoluciones y los revolucionarios.

entiende mejor cómo el epigrama resulta es el medio expresivo idóneo para que la poesía de Eduardo Lizalde drene su resentimiento.

Dentro de este tipo de remates más agresivos está la mayoría de los epigramas del libro. Primero están los remates de los poemas amorosos, contundentes porque todo lector puede identificarse con alguno; los románticos o los escépticos, todos tienen al menos una experiencia amorosa en su memoria afectiva. En el epigrama “Luz” hay un ejemplo de la estocada epigramática amorosa a la Lizalde:

Digo: Luz.
No hay otra cosa que decir
acerca de la luz.

La luz no muere sola
arrastra en su desastre
todo lo que ilumina.

Así es el amor (37).

Este epigrama tiene tres momentos claros, según se aprecian hasta en la distribución de los versos, las dos estrofas y el remate funcionan paradójicamente; es decir que hay una contradicción lógica entre el amor y el desastre, el caos; además, la comparación de la luz moribunda con el amor resultan poco convencionales. Se ve aquí ilustrado cómo el epigrama opera por lo insólito, lo improbable. Un pequeño epigrama y su amplísimo significado dicen, en este caso, que la luz no es un símbolo esperanzador porque es perecedera, como el amor. El amor, en efecto, es luz pero luz mortal y desastrosa.

Es probable que los remates más potentes sean; –junto con los religiosos, epigramas clásicos o poemas epigramáticos– los de los epigramas políticos; tales alcanzan una gran potencia expresiva, o quizá sea mejor decir repulsiva, pues repele a toda forma de poder: institucionalizada o izquierdista. Este es un ejemplo para ilustrar la contundencia de estos remates:

Atención activistas

El principal deber
De un revolucionario
Es impedir que las revoluciones
Lleguen a ser como son (p. 16).

Una marcada crítica a las revoluciones es el tema de este epigrama. Evidentemente éste afectaría directamente a un activista o a un revolucionario porque son los que están directamente aludidos; un lector *otro* no se sentiría aludido ni ofendido, pero sí es capaz de reconocer en este epigrama una estocada directa a la forma en que un revolucionario puede tergiversar los ideales de libertad y equidad, a causa de intereses encubiertos o de dogmatismos. Tanto los epigramas clásicos como los poemas epigramáticos dan una importancia capital al poder y a las ideologías políticas. Pero más allá de la crítica política e ideológica, en el libro existe un empoderamiento gracias al uso del género epigramático. Ya que la voz poética es libre de insultar y envenenar sin problemas. Las formas epigramáticas empoderan, acaso porque enfrentan justamente al poder; o sea, es una forma escalar el poder confrontado. En el siguiente apartado de este capítulo se agregan algunas puntualizaciones más sobre el epigrama político de Lizalde.

Este último epigrama es útil para discutir la mordacidad lizaldeana. Toda mordacidad es una crítica, un afán de satanizar aquello que el autor de los epigramas considera perjudicial, ridículo, incongruente, patético y falso. Lizalde ataca aquello que es *falso de toda falsedad*. El poeta lo advirtió irónicamente en el final del poema epigramático: “Revolución tiendo la mano”:

No es veneno esta pobre palabra deprimente,
de zorra enferma,
que te doy (p. 14).

Las cursivas en la palabra *No* del fragmento son ajenas a la edición del poema, pero aquí se usan para resaltar la ironía porque es claro que niega para afirmar; tal afirmación se sostiene, como casi siempre, en el uso de versos irónicos, por el contexto; o mejor dicho, el contexto y los versos iniciales indican que la voz poética *no* está hablando en serio, como lo afirma irónicamente:

Mira, yo estoy contigo, en serio (p. 13).

La aludida aquí es la revolución y también es la destinataria del veneno de este epigrama. Mientras más frontales y agresivas sean las palabras empleadas, más veneno llevan, y por lo mismo, ideales para drenar la inconformidad causada por el doble discurso revolucionario que se queda más en el discurso panfletario que en la transformación social real.

2.3. CONTEXTO Y REFERENTES EPIGRAMÁTICOS

Desde el primer capítulo de esta tesis se menciona brevemente la importancia que tiene el contexto en la recepción, interpretación e interacción con un epigrama. En este capítulo, ése es el tema. De qué manera el libro construye su propio contexto a partir del contexto externo. El texto está construido desde el diálogo con otros escritores insertos en el canon literario, con textos específicos y con manifestaciones culturales y espacio-temporales propias de la década de los setenta, cuando se escribió el libro; y aunque tal década le otorga a la obra su sello de identificación primero, y pese a que se puede decir que Lizalde escribe los títulos más trascendentes de su obra a lo largo de esta década, la obra continúa trascendiendo las décadas. Ahora bien, es vital decir que más que rastrear el contexto socio-histórico particular en el que la obra se escribe, se trata de seguir las marcas contextuales desde el mensaje mismo de los poemas porque el interés de esta investigación se finca en lo discursivo. Se sigue aquí el contexto desde las marcas textuales que el poeta deja utilizando diversos referentes literarios y culturales. Así pues, el contexto es lo circundante de la obra y al armarlo y resignificarlo se enriquece la interpretación del libro.

En primera instancia, *La zorra enferma* fue editado en 1975⁸⁰, el tercer título de poesía de Lizalde y posterior a *El tigre en la casa* (1970), el más celebrado por la crítica y sobre el que Octavio Paz dijo que había surgido el milagro de un nuevo poeta: “[1970] Fue el año de su aparición, en el sentido fuerte de la palabra: la aparición de un poeta verdadero tiene algo de milagroso”.⁸¹ La cuestión es que al ser *La zorra enferma* un libro posterior al libro hito en la poesía lizaldeana, la crítica lo ha recibido mayormente como una continuación del estilo agresivo, crítico y pesimista que ya había mostrado en *El tigre...* Sin embargo, *La zorra enferma* mereció el Premio de Poesía Aguascalientes un año antes de su primera edición, hecho que quiere decir dos cosas: primera que *La zorra enferma* es un libro legitimado por el premio poético más relevante del país; el cual, condiciona el éxito del mismo. Los premios no siempre garantizan que se premie una obra de calidad, o que el ganador sea un poeta que

⁸⁰ La década de 1970 fue rica en producción poética. Destacaron otros títulos como la célebre antología *Poesía en movimiento*; *Alianza para vivir* y *Volver a casa* de Alejandro Aura; *La dama de la torre* de Elsa Cross; *No consta en actas* de Juan Bañuelos; *Práctica mortal* de Gabriel Zaid *Estado de sitio* de Óscar Oliva; *Quemar las naves* de Homero Arijdis; *El círculo del sueño* de Elva Macías; *Poemas* de Raúl Garduño; *Un (ejemplo) de gato pinto* de José de Jesús Samperio; *Nocturna palabra* y *Eternidad del polvo* de Elías Nandino; *Adrede* de Gerardo Deniz, entre otros.

⁸¹ Octavio Paz, *México en la obra de Octavio Paz*, vol. II, “Generaciones y semblanzas: escritores y letras de México” (México: FCE, 1987), p. 175.

trascienda por su calidad poética, pero sí garantizan que una obra tendrá mejor distribución que una edición *underground* o independiente;⁸² y, en última instancia, el citado premio era relevante porque en la década de 1970, pues se creó dos años antes de iniciada la década era conocido como el Premio Nacional de Poesía, en 1980 –gracias al surgimiento de premios nacionales en otros estados de la república– reformulado como Premio Nacional de Poesía Aguascalientes. Lizalde fue el séptimo poeta en ganarlo; lo cual indica que era el premio más importante de entonces⁸³. Sin embargo, la permanencia y el éxito de un libro siempre es un terreno ambiguo y resbaladizo. Hay que recordar, además, que Eduardo Lizalde es un escritor que entró tarde, con casi 40 años, a ser reconocido institucionalmente como poeta, se le ha llamado “poeta tardío”; pero además de eso, el caso de Lizalde como escritor es peculiar porque es muy cercano en edad a la que tendrían hoy Bonifaz Nuño o Jaime Sabines, y pese a que fue amigo y lector de ambos, Lizalde publicaría a la par de Francisco Hernández, 17 años menor que Lizalde.

En efecto, *La zorra enferma* comparte con *El tigre en la casa* el espíritu decadente y desesperanzador posterior al movimiento de 1968, pero sería un error decir que el libro es una consecuencia de tal suceso porque los poemas, aunque tienen ciertas alusiones, no dialogan directamente con él. Así lo demuestran las marcas textuales de la mayoría de los versos. Lo que sí se puede afirmar es lo que puntualiza Eduardo Hurtado sobre algunos libros, incluido el segundo título de Lizalde: “*El tigre en la casa* fue junto con *Campo nudista* (1969) y *Práctica mortal* (1973) de Gabriel Zaid uno de los libros clave para el ejercicio, en México, de una poesía decidida a enfrentar el vacío, tras el desbaratamiento de casi toda expectativa al agonizar los años sesenta”.⁸⁴ Las opiniones de las obras artísticas posteriores al 68 pueden ser esperanzadoras como la de Hurtado porque en las épocas de crisis sociales el arte se revitaliza, pero sin duda en Lizalde no se percibe una intención reivindicadora y esperanzadora. Tal no es el mensaje de la poesía lizaldeana sino al contrario. Aunque, hay

⁸² En la década de 1970 se publicó *Onda y escritura en México* libro que intentó visibilizar a un grupo de escritores jóvenes que trataban de democratizar la cultura y escribir libros donde los protagonistas procedieran de la clase media-baja mexicana. Ello nos interesa porque en los años en que se publicó *La zorra enferma* estaban también publicando José Agustín, Parménides García Saldaña, Federico Arana y otros y, a decir de José Agustín, había dos polos en la literatura: el oficialista, donde entraría nuestro objeto de estudio y la de la contracultura que, evidentemente, transcendía lo literario.

⁸³ Véase. “Premio de Poesía Aguascalientes”, en *Enciclopedia de la literatura en México*, Fundación para las Letras Mexicanas, disponible en: <http://www.elem.mx/institucion/datos/1480> [18/09/2017].

⁸⁴ Eduardo Hurtado, “Los paisajes del tigre”, en “El seminario cultural” del periódico *Novedades*, núm. 35, 5 de noviembre de 1995, p. 6.

que decir que toda desesperanza es esperanzadora si se trata de una obra artística, sea libro de poemas o no; el hecho creador en sí mismo es una manera de ordenar el caos y de sensibilización en tiempos convulsos. El estilo funesto del poeta no quita que el poema se convierta en una luz creativa encendida entre el caos y el desorden. La poesía subsiste en medio del desamparo y de la confusión. Lo que sí puede decirse es que aunque el tono de un poema sea críptico y desesperanzador, el hecho de que la poesía siga escribiéndose sirve para oxigenar las grandes heridas de todas las naciones. En ese sentido, la creación poética sigue siendo una luz frente la incertidumbre contemporánea.

El proceso de escritura de un libro es anterior a su publicación por lo que la hipótesis de Hurtado sobre *El tigre en la casa* puede ser cierta. Quizá el segundo título del poeta sí se escribió en 1968 o 1969; y también puede ser anterior al movimiento estudiantil, en realidad la fecha se queda en el terreno de la especulación, lo único cierto es que lo que hoy distingue la poética de Lizalde comenzó a formarse desde 1966 con la publicación de *Cada cosa es babel*; además, hay un promedio de cinco años entre la publicación de sus primeros cinco títulos; y desde el primero, se rastrean huellas del estilo del Tigre, por lo que tal estilo y tal mensaje se trabajaron desde mucho antes de la tragedia de 1968. Sin embargo, con *La zorra enferma* es diferente; sin duda este tercer libro está más impregnado del espíritu anhelante y derrotista a la vez, de los sesenta en México, como se ve más adelante.

En cuanto a los efectos post-68, en el ámbito cultural se han escrito bibliotecas enteras⁸⁵ y ése no es tema de investigación, por lo que aquí se retoman las aportaciones de José Agustín en la *Tragicomedia mexicana 2* debido a que su visión abarca los principales ámbitos de la década que aquí interesa. Su visión parte desde lo experiencial, del testimonio y la anécdota y parte desde la multiculturalidad. Sus tres volúmenes de tragicomedia continúan vigentes. Agustín distingue dos reacciones; es decir, dos grandes consecuencias, a partir de la represión estudiantil: la primera es una apariencia de laxitud y libertad de expresión en el ámbito social; se trataba de una libertad más discursiva que manifiesta; esta apariencia de libertad surgió como intento de mitigar la represión estudiantil que ordenara Díaz Ordaz; así, el sucesor de Díaz Ordaz, Luis Echeverría Álvarez, pretendió separarse de las acciones homicidas de su homólogo y acercarse a los jóvenes, como para aclarar que no se repetiría la historia, al menos

⁸⁵ Silvia González Marín recupera la bibliografía más importante tanto literaria como de ensayo, crónica, tesis, etcétera, hasta la fecha de esta investigación, en su libro *Diálogos sobre el 68* (UNAM: México, 2013), disponible en línea.

hasta la matanza del Jueves de Corpus de 1972... La otra reacción gubernamental para contrarrestar lo de Tlatelolco fue la también aparente cercanía con los jóvenes. Durante los primeros años del sexenio echeverrista se otorgó la ciudadanía legal a los jóvenes desde los 18 años, y no a los 21 como había dictado la ley. La libertad de expresión y la aparente cercanía con los más jóvenes; el rescate por las tradiciones y el *folklore* mexicano, la cercana relación del presidente con varios intelectuales, Carlos Fuentes⁸⁶ entre ellos. El impulso gubernamental a las actividades culturales incluyó desde el cine, las revistas y los periódicos hasta la rica publicación de obras literarias. Los momentos críticos y de reacomodo social enriquecen las manifestaciones culturales. Las anteriores fueron algunas de las circunstancias destacadas que aderezaron el régimen presidencial y la década de los 1970.⁸⁷

Lo que queda claro hasta aquí es que la obra lizaldeana entera tiene una conciencia espacio-temporal bastante aguda que, en el caso de *La zorra enferma*, se manifiesta en tres niveles: 1. Temático-estilístico: el epigrama se debe a su contexto inicial aunque logre trascenderlo; la década de los setenta está totalmente entrelazada en los versos del libro. 2. Contemporáneo: las malignidades lizaldeanas continúan vigentes, pues muestran que las úlceras sociales, políticas, amorosas... esas úlceras de la cultura que son inocultables después de un buen tiempo de decadencia social, sólo están encubiertas discursivamente, el discurso del poder las encubre. Úlceras que, aunque son propias del contexto mexicano, son también universales. Por ello los epigramas de Lizalde son totalmente contemporáneos, siguen vigentes. 3. Estratégico: el último nivel estratégico se refiere a la conciencia del poeta de que el lenguaje epigramático era el adecuado para reflejar las inconformidades sociales, religiosas, políticas, etcétera, probablemente, incurable. Y no sólo porque la investigación haya arrojado que lo epigramático es propio de las civilizaciones convulsas, como se ve desde los antecedentes de esta investigación; más bien porque el poeta ha declarado su interés en las épocas y sus síntomas y cómo estos afectan la hipotética recepción de una obra:

Lo difícil para producir el libro adecuado al momento artístico que le pertenece es el enorme material literario que debe ayudar a comprender qué estilo, qué forma, qué actitud artística le corresponde. En

⁸⁶ En sección V “De la factura” aparece el epigrama “Prosa y poesía” y después aparece el fragmento el prosa con el mismo título; lo cual indica que el poeta critica las convenciones que indican que en la poesía o hay prosa y viceversa. Ambos textos están dedicados a Carlos Fuentes.

⁸⁷ Paráfrasis de José Agustín, *Tragicomedia mexicana I y II* (México: Planeta, 1992 [1999]), pp.17 y Ss.

otras palabras: el contexto cultural de un libro, su mar de fondo cultural, implica un trabajo más arduo que el de la propia redacción.⁸⁸

Desde luego, esta es una advertencia; o más bien, una confirmación de que el poeta busca no sólo la mejor forma expresiva de acuerdo con la época y con aquello que quiere decir en su obra; sino que, además, hurga entre las otras voces, estilos y manifestaciones culturales para sustentar, ampliar y, por qué no, profundizar su mensaje poético. La cita anterior y de las concordancias entre la época convulsa post-68, indican que Lizalde sabe bien que el epigrama es la forma ideal para limpiar las heridas de la brutalidad ideológica de esa época. Todo libro tiene un proceso lógico y arduo de composición en el que la sagacidad puede mejorar la recepción del mismo. Que *La zorra enferma* sea un libro de epigramas y poemas epigramáticos muestra que el poeta sabe los alcances del género y se propuso reactualizarlo y experimentar con él.

2.3.1. CÉSAR NO HA MUERTO

Marco Antonio Campos considera los epigramas clásicos de “Oh, César”, la cuarta sección de *La zorra enferma*, en su antología *Poemas sobre el movimiento estudiantil de 1968*, y después de él los mismos forman parte de la muestra *obligada* de la tradición epigramática en México, según lo demuestran los estudios del epigrama en México de Héctor Carreto y Alí Calderón. Los epigramas al César son los epigramas más difundidos de Eduardo Lizalde, y eso es por dos principales razones: su brevedad y mordacidad, este conjunto de catorce epigramas funciona como una unidad temática y estilística. Estos pequeños y filosos epigramas son el ejemplo perfecto del veneno epigramático;⁸⁹ sin embargo, la importancia del contexto en ellos es ambivalente porque su lectura sigue reactualizándose, aún cuarenta años después de su publicación. En los epigramas del César la crítica política es reactualizable en cualquier época. Hay que decir que más atrás en la tradición de la figura del César está el memorable poeta Horacio con sus Odas al César de un tono muy

⁸⁸ “Eduardo Lizalde, la persona del poeta”, entrevista de Federico Campbell en *Conversaciones con escritores*, SEPsetentas/Diana, núm. 28: México, 1972 y 1981, p. 72.

⁸⁹ Estos epigramas son absolutamente mordaces y bien pudimos considerarlos en el apartado anterior de mordacidad epigramática; sin embargo, en esta serie destaca la importancia del contexto, la intertextualidad y el vocativo epigramático (tema del siguiente apartado, por lo que también encajaban ahí). De ahí la importancia de estas malignidades para el César para el epigrama clásico y la tradición epigramática mexicana.

similar a estos de Lizalde. Será también por eso que la valoración de los epigramas lizaldeanos al César es mayor: por reactualizar la tradición.

Según Campos, los epigramas del César fueron escritos en 1968, posterior a la matanza de ese año. Aunque hay que decir que si no fuera así, si hubieran sido escritos en cualquier otra época, no perderían su vigencia ni su mordacidad. Al situar estos epigramas en su contexto inicial se enriquece su sentido y se tienen más pistas sobre la posible intención del autor. Así, el César es un tirano poderoso y universal; aunque, según deja ver el *topos* en el siguiente epigrama, es muy mexicano:

III

El César manda,
no hay duda.
Por eso van al zócalo
estos puercos (p. 73).

La vigencia de los epigramas es aterradora; no sólo en México hay mandatarios equiparables a los Césares romanos en la aparente *omnipotencia*. El problema de la dominación y la represión cuando de mandatarios se trata es muy frecuente. El pueblo tiene el gobierno que merece. En el libro del Eclesiástico del Antiguo Testamento se lee: “Así como es el jefe así serán sus ministros; así como es el gobernador de una ciudad así serán sus habitantes”.⁹⁰ El César es puerco como sus gobernados, ninguno se salva, persisten en una relación de complicidad. Hay en estos epigramas un claro discurso político que por siglos ha equiparado a los políticos con lo animal; este César es un hombre animalizado:

VI

César es hombre,
seguro:
goza de todas hembras,
aun de aquellas
que no son humanas (p. 74).

Por eso toda su descendencia también será de cerdos:

XIII

No te preocupes, César,
por tus cándidos hijos.
Si tu especie se extingue
será una bendición:
pueden prohibirse

⁹⁰ Sociedad Bíblica Católica Internacional, Sir 10: 2-3, p. 1152.

en forma constitucional
los matrimonios entre cerdos (p. 76)

El César es asqueroso y ridículo:

II

Si no fueras ridículo,
bello serías.
Y no serías ridículo
si fueras bello (p. 73).

El epigrama sirve aquí para burlarse de la autoridad del César. La literatura ha sido, por lo general, un canal de expresión libre. Desde luego que la literatura no es lo único para derrocar los absolutismos; siempre es insuficiente, ya nos lo dijo el poeta al principio del libro en “Revolución tiendo la mano”, *Ni los tiranos más abyectos han caído/ jamás por la literatura* (13), poema central del libro porque en su remate está el título. El poeta sabe que pese a que la poesía no salva al mundo, a veces logra trascenderlo, como escribiera Octavio Paz en *El mono gramático; no es mucho, ni es poco, es bastante*, como escribiera Sabines; y para ello, el poeta requiere libertad de expresión, el poema en *La zorra enferma* es el espacio para la libre expresión. En los poemas la presencia poética tiene autoridad para criticar los grandes temas de la vida: religión, política, amor; en otras palabras, el arte por sí mismo es un acto de libertad y de liberación, pero lo epigramático incrementa la libertad expresiva, en un contexto represor porque el humor, la ironía y el humor negro son una forma de lanzar el veneno al contrincante sin que haya delito en ello.

En el contexto de finales de la década de 1960 y la de 1970 la crítica a los modelos de gobierno era posible pero intolerable. De ahí la represión por parte del régimen a toda manifestación contraria. Para cuando se publicó *La zorra enferma* había en el ambiente cultural una necesidad de expresión que punzaba y generaba obras del carácter contestatario, como la que nos ocupa. Carlos Monsiváis habla de una urgencia expresiva, posterior al 68, tangible en la vertiente crítica y la antiolemne de la literatura “fundada por la urgencia de renovar y vivificar el lenguaje”,⁹¹ que según Monsiváis, tuvo una “animada recepción

⁹¹ Carlos Monsiváis, *Días de guardar* (México: Era, 1970), p. 16.

social”⁹². Lo antiolemne⁹³ es una de las características que muy bien ha visto Luis Ignacio Helguera al referirse a *La zorra enferma*: “[...] crítica mañosa, antiolemne, cínica, escéptica y nihilista.”⁹⁴ Los poemas de este libro atacan los dobles discursos propios de la demagogia y de todos los conceptos legitimados; por ello el poema epigramático y los epigramas son el medio expresivo idóneo para tal afronta, y el poeta lo sabe, lo aprovecha y se empodera:

XIV: COLOFÓN

Una palabra más, César:
no creas
que todo el tibio y graso lodo de este libro
es para ti.
No hay un solo poeta tan estúpido
como para escribir un libro
contra sólo un dictador,
y no hay un dictador
tan vil y carnicero
que sea capaz, él solo,
de inspirar un libro (p. 76).

Así cierran los epigramas de la cuarta sección “Oh, César”, con una advertencia al lector de que el *lodo* del libro, el mismo que en los primeros poemas llamó *veneno* epigramático o *pobre palabra deprimente*, tiene muchos destinatarios, y no sólo el César que, dicho sea de paso, puede ser cualquier presidente de cualquier época y país que realice un reparto desigual de la riqueza. Por el contexto del 68 y por la magnitud del crimen cometido, el César al que Lizalde se refiere es el expresidente Gustavo Díaz Ordaz.

Sin embargo, el poeta dice en el colofón de la cuarta sección que él no es tan estúpido para dedicar un libro sólo al tema de la política. Lo cual es una advertencia para los acercamientos críticos a *La zorra enferma*. El aviso declara que este libro es más que un libro político. Si

⁹² *Op. cit.*

⁹³ Una aproximación obligada respecto de lo antiolemne en los terrenos de la poesía son estos versos del antipoeta Nicanor Parra, a los cuales nos acogemos para delimitar lo antiolemne porque, nos parece, éste es el sentido de lo antiolemne en Lizalde. Dice Parra:

Durante medio siglo
la poesía fue
el paraíso del tonto solemne.
Hasta que vine yo
y me instalé con mi montaña rusa.

Suban, si les parece.

Claro que yo no respondo si bajan
echando sangre por boca y narices [*Versos de salón*, (Santiago: Nascimento, 1962)].

⁹⁴ Luis Ignacio Helguera “Nota introductoria”, en *Material de lectura*, núm. 147 (México: UNAM, s.f.), versión pdf, disponible en línea.

así fuera, sería una pérdida de tiempo, aunque sea uno de sus temas centrales. Lo que queda claro es que la figura del César es atemporal: su figura tiránica es reactualizable en cualquier figura de poder que se resista a la crítica para mantener el poder pese a todo.

2.3.2. *LA ENFERMEDAD MARXISTA*

En *La zorra enferma* la presencia del poder y de lo político se mira en casi todas sus secciones; Lizalde escribe de lo que rodea, escribe desde su circunstancia y su formación como escritor. Uno de los aspectos vitales en la vida de Lizalde es su antigua militancia en el Partido Comunista –partido en el que ingresó en 1955–,⁹⁵ de su etapa militante; el poeta mismo dejó consigna en poemas de *La mala hora* (1956)⁹⁶. La exmilitancia del poeta es vital para entender este libro porque el marxismo, antiestalinismo pervive en las páginas de *La zorra enferma*; ése es el contexto literario del libro, según se ve en varios de los poemas. desde la primera hasta la cuarta de las cinco secciones del libro, por ejemplo: “La mano en libertad”, “Definiciones revisionistas y heterodoxas pero no totalmente faltas de miga” o en “Perdón, querido Karl”. El poeta mismo habló en una entrevista sobre sus aspiraciones marxistas juveniles y dijo, además, que *La zorra enferma* surgió como un libro con fuertes intereses políticos: “[...] es un libro prácticamente antiestalinista, están todos los poemas dedicados a Daniel, a Sinyavsky, presos como Solzenitzin y Revueltas”,⁹⁷ y que su militancia política en el marxismo fue el resultado de la efervescencia juvenil. La militancia del poeta es parte de su pasado, pasado rastreable en el veneno de *La zorra enferma*. El comunismo y el marxismo son una enfermedad de la que el poeta, dice, logró sanar.⁹⁸ Es parte de la vida personal del poeta y deja huella en los poemas aquí analizados. Pese a que el poeta ha dicho que uno de los principales blancos de la mordacidad epigramática es el dogmatismo estalinista, el libro trascendió su contexto primero. Su objetivo inicial sigue vigente porque todos los temas del libro pueden resumirse en la respuesta a la fuerza represiva del poder en cualquier ámbito: individual o colectivo. Acaso pueda pensarse que la enfermedad de esta zorra es el marxismo, la crítica política; pero el marxismo y la política son un síntoma de la enfermedad anunciada en el título.

⁹⁵ *Nueva memoria del tigre*, p. 36.

⁹⁶ *Ibíd.*, pp. 56-60.

⁹⁷ Tarsicio García Oliva, “En la voz de Eduardo Lizalde”.

⁹⁸ *Loc. cit.*

2.3.3. REFERENTES EPIGRAMÁTICOS

Este apartado se centra en el diálogo que los poemas de *La zorra enferma* entablan con otras voces, otros referentes literarios a los que recurre el poeta para construir su discurso. La literatura universal es un proceso de relectura y rescritura. Resulta inevitable encontrar otros autores en cualquier obra literaria. Con la efervescencia mediática, la reelaboración de contenidos es una constante y el objetivo es evidenciar, diversificar y desacralizar lo canonizado y las jerarquías. Hoy por hoy, y en la cultura del *remix*, resulta un tanto tedioso hablar de referentes e intertextualidad. Es posible encontrar referentes y vínculos entre otras manifestaciones culturales, pero aun así, en *La zorra enferma* hay un afán de reelaboración, de contradicción o mera ridiculización de ciertos referentes artísticos y literarios. Este apartado es relevante en la medida en que hay una consciencia de que el discurso epigramático está plagado de influencias propias de la época en que se escribió y de otras de la época. Pero sin duda lo más importante radica en observar los referentes y las influencias en *La zorra enferma*, es observar cómo se retoman fragmentos o personajes, se reinsertan, se combinan y en qué medida se transforman esos fragmentos y, por supuesto, el discurso epigramático del libro.

La intertextualidad es un fenómeno del arte en general y ha desarrollado un amplio campo teórico. Uno de los primeros teóricos en definirlo fue Roland Barthes. Para él la intertextualidad es la relación de una obra con una o varias que lo anteceden, las cuales serán el intertexto palpable.⁹⁹ Los referentes del libro interactúan dentro de ese universo de *La zorra enferma*; eso es intertextualidad, un diálogo de dos o más voces que corresponden a cualquier manifestación cultural de naturaleza literaria, pictórica o de cualquier otro tipo.¹⁰⁰ La pregunta, entonces, es: ¿qué gana el poema dejando ver sus referentes culturales? Evidencia tres factores, el primero es la prueba del bagaje literario del autor, muestra que es un escritor consciente de la tradición que le antecede; después, muestra las preferencias

⁹⁹ Paráfrasis de Roland Barthes citado en José Enrique Martínez Fernández, *La intertextualidad literaria (Base teórica y práctica textual)* (Madrid: Cátedra, 2001), p. 61.

¹⁰⁰ El teórico español Jorge Enrique Martínez Fernández en su libro sobre *La intertextualidad literaria* (2001), aborda, ampliamente, las implicaciones y variaciones intertextuales y argumenta que este es un fenómeno más vigente gracias a la posmodernidad. El español aboca su investigación a la intertextualidad en la poesía española contemporánea, campo en el que es indispensable dado que la tradición lírica es inmensa y todo poeta que se precie de serlo utiliza la intertextualidad en una especie de transferencia inconsciente mientras se apropia de las creaciones ajenas y crea otra obra que tendrá ecos deliberados o inconscientes; claro que hablar de ejercicio intertextual necesariamente conduce a un acto deliberado.

artísticas y las afinidades culturales y el tercero atañe al mensaje que la obra quiera transmitir. Así pues, el mensaje puede afirmar, contradecir, reescribir, sustituir, ampliar, alterar u omitir al intertexto –según afirma Martínez Fernández–, todo para lograr dos grandes efectos en el mensaje poético: homenajear o disentir de un autor, una corriente, un personaje histórico, alguna ideología. Lizalde utiliza la ridiculización como estrategia para disentir y mostrar repugnancia.

En el caso de Eduardo Lizalde la intertextualidad es un diálogo constante que, sin duda, tiene que ver mucho con el contexto y con los intereses que sostienen el libro, repleto de intertextualidad que va desde la alusión, hasta, por supuesto, la ridiculización de otros autores como François Villon, Ezra Pound, Karl Marx, Stokely Carmichael Caín, Baltazar Gracián, la filosofía griega, el Marxismo, los movimientos revolucionarios, Dios, otra Monelle, Pierre Ronsard, la figura del César, Franz. Kafka y Luis Cardoza y Aragón y los otros discursos poéticos que inserta claramente en sus versos. Los referentes más evidentes son los paratextos, como los títulos de los poemas, los que además dan alertas sobre el contenido del poema. También muestran, por ejemplo, reelaboraciones estilísticas emulando a Ezra Pound, como sucede en el segundo poema del libro “A la manera de cierto Pound”, donde se advierte al lector que Ezra Pound es tomado como modelo poético y epigramático. El mismo poema también funciona como arte poética al principio del libro, una búsqueda de claridad expresiva. Destacan otros títulos de poemas como: “Para Rubén Bonifaz Nuño por su flama en el espejo”. Algo similar ocurre con el titulado “Para Luis Cardoza y Aragón por sus dibujos de ciego”. Otro de los paratextos lo conforman todas las dedicatorias y los epígrafes que forman una unidad en sí mismos y de los que se podría hacer otra lista diferente; sin embargo, uno de los más importantes es el de Vicente Huidobro, que abre el libro antes del primer poema y que es un extracto de unos versos de Huidobro:

Y acaso como decía el otro día mi gran amigo Doriante, la inteligencia en su origen haya sido sólo una enfermedad del cerebro, una epidemia en una familia especial de orangutanes; a esa epidemia debemos todo el dolor de la vida, el desequilibrio constante de nuestra vida y ella ha sido sin duda la enfermedad más grave que ha sufrido el ser humano.¹⁰¹

¹⁰¹ Cfr. Vicente Huidobro, *La próxima* (Chile: Editorial Documentos, Biblioteca Walton 1932), pp. 148.

El fragmento es una declaratoria que apela a la inteligencia como enfermedad incurable, lo cual hace suponer que la inteligencia es otra de las enfermedades a las que alude el título del libro.

Otro de los elementos destacados en el libro es la alusión como se observa en el epigrama “Otra apostilla de Casanova” (p. 60), donde la voz poética alude a la Venus de Milo, a la mítica Cirene y al arquetipo del casanova que proviene, a la vez, de Giacomo Casanova a quienes se precia de conquistar... En el poema epigramático “Mañana Revolucionarios”, la intertextualidad se vincula con la poética de Juan Ramón Jiménez y Nicolás Guillén; o en el epigrama “Opus cero”, que desde el título alude a una pieza de música clásica; el mismo proceso alusivo sucede en poemas y epigramas. El otro proceso similar sucede con la reescritura como proceso de re-creación; es decir, como una doble creación, una apropiación creativa que son momentos muy luminosos en *La zorra enferma* porque implican que la reescritura tiene en Lizalde fines lúdicos y generan, dialogan y vivifican la tradición literaria. El poema “El baño” (p. 54), donde el tema es el rompimiento amoroso entre Catulo y Lesbia, revive a Catulo, un Catulo a lo Lizalde, y lo ridiculiza haciendo que termine con una prostituta para saciar su despecho. Lo mismo sucede con el epigrama “Gracián agudo”, donde Lizalde mejora la sentencia del autor aludido, que ya es brillante por sí misma por eficaz y un poco afilada. El acierto lizaldeano es inyectar mayor agudeza.

2.4. INVOCACIÓN DEL EPIGRAMA. EL PROBLEMA COMUNICATIVO

Uno de los recursos más importantes en el epigrama clásico y, a decir de Jonathan Culler, en toda la poesía lírica, es el problema comunicativo: ¿a quién está interpelando el discurso poético? ¿A quién se dirige? La poesía lírica es una comunicación ritual que tiene un destinatario aludido en el mismo mensaje poético o uno etéreo, espectral. El destinatario del poema lírico es un tema abordado en el libro *The Theory of Lyric* de Jonathan Culler,¹⁰² donde el teórico afirma que el poema le habla a un *tú* que puede ser una persona: revolucionarios, marxistas, al Che Guevara, a los sordos *odiadores* de libros, los sectarios, las mujeres, los críticos literarios, los lectores, los críticos de todo y de lo que sea; le habla a la luz y la oscuridad, al sol, al mar azul, a las flores carnívoras; o bien, le habla a un animal: vaca, los

¹⁰² Jonathan Culler, *Theory of Lyric*, (Cambridge: Harvard University Press, 2015).

puercos que aman, la falena agónica, la taimada tortuga o acaso le hable a Dios, los ángeles. Hay que decir que los sentimientos también son convocados; éstos son encubiertos o expuestos en los epigramas lizaldeanos. Encontramos, pues, el amor que:

No es cosa tan extraordinaria (p. 63).

O el placer y el dolor y frente a ellos, *Oh, inteligencia/ soledad en llamas* nuestro poeta se declara adscrito a las filas de Gorostiza:

Infierno a nos

Bajos placeres hay,
padecimientos despreciables.
También para sufrir
es necesario el talento (p. 64).

Pero sobre todo, en los epigramas del libro conviven blasfemia, burla, ridiculización, ira, desencanto y asco; todos estos sentimientos son la sombra de los versos. Pero la poesía de *La zorra enferma* no se contenta con mostrar; exige de sus receptores tesón, inmunidad a su veneno y de ser posible arremeter y reaccionar y, todavía mejor, actuar. Hay en el libro una personificación de sentimientos, una puesta en escena que muestra los estragos del mal, entendido éste como ausencia, vacío y abyección. Antes que se adelante cualquier esperanza con sus lucecitas encendidas, Lizalde antepone la burla, la ridiculización.

Ésos son los *tú* a los que interpela primero la voz poética, la *persona* poética: la personificación poética que interpela en el discurso epigramático, y detrás aparece el poeta con su ácido estilo. La invocación en *La zorra enferma* es múltiple: todo y todos son arremetidos en sus epigramas.

Culler denomina *lyric address* a este diálogo entre el poeta, el mensaje y el oyente. A esos tres actores interrelacionados Culler los llama “Triángulo retórico”;¹⁰³ entonces el poeta, el poema –o para ser más precisos el discurso compuesto por la totalidad de los poemas del libro– y el lector son una triada heredada desde los inicios de la lírica. En esa triada Culler se basa para afirmar que toda la lírica está dirigida a un *Tú*. Mientras más dinamismo exista en la triada, habrá una mejor *comunicabilidad*¹⁰⁴ del poema; se puede traducir el término *lyric address* de Culler como *direccionalidad* del discurso poético que primero se dirige a una

¹⁰³ *Op. cit.*, p. 198.

¹⁰⁴ El término es nuestro a partir de la apropiación de la propuesta de Culler.

presencia en el poema; y, en última instancia, aquél *tú* será el lector. Culler lo afirma de la siguiente forma: “It is hard for a reader not to feel addressed”;¹⁰⁵ lo que el poema busca es interpelar al lector para mostrarle *algo* que tal vez intuía o que ignoraba por completo; o acaso, hay en toda obra poética *vocación de decir* o de cantar, en términos más líricos.

A decir de Jonathan Culler, la invocación/interpelación es un mecanismo propio de la lírica griega y de epigramatarios como Catulo, y por lo tanto, se trata un recurso primordial del objeto de estudio de esta investigación.¹⁰⁶ En el caso de los epigramas de Lizalde, como remarca Culler respecto de Catulo, el recurso empleado para la interpelación es el apóstrofe. Culler retoma la definición de apóstrofe que hace Quintiliano para referirse a la oratoria: “a diversion of our words to adress someone other [...]”.¹⁰⁷

En los epigramas de Lizalde predominan los apóstrofes, pruebas de que el poema se dirige a un *tú*. La interpelación en el lenguaje epigramático es un requisito, dado que es una composición personalizada; por lo general, los defectos de personas y circunstancias inspiran los epigramas. Los interpelados de *La zorra enferma* incluyen escritores, políticos, estatuas, animales, hasta los *desconocidos* lectores. La direccionalidad se da también empleando el recurso epistolar como sucede en el epigrama “Para un romántico” o en “Carta urgente al creador del universo”. Al apóstrofe y la epístola se agregan las dedicatorias de sus poemas, presentadas ya sea en el título del poema, visto en el apartado anterior, o las que están fuera de las cajas de versos de los poemas.

El otro aspecto importante de la invocación lizaldeana es el uso del plural. En varios poemas se refiere a la colectividad y no a un individuo en específico, o mezcla ambos. Pero destacan las masas en los epigramas de Lizalde: los revolucionarios, los sordos, los sectarios, el pueblo. Lizalde se dirige repetidas veces a la colectividad: el pueblo y los minoritarios grupos de activistas o políticos entablan una relación dialógica. Lo cierto es que ninguno tiene la balanza del poder a su favor. Se trata de una ridiculización por sectores pero ninguno tiene privilegios. Ante el veneno todos son mortales: *morir o matar...* al otro, por supuesto: *The fox, Blake,¹⁰⁸ condemns the tramp, not himself...*

¹⁰⁵ Jonathan Culler, *The lyric adress*, p. 196.

¹⁰⁶ *Op. cit.* pp. 198-205.

¹⁰⁷ Culler, p.212.

¹⁰⁸ La influencia del tigre en la poética del Tigre Lizalde es quizá la más importante y Blake dejó huella en nuestro poeta, junto con Borges o Pound. Debemos recordar aquí los memorables versos del poema “The tyger” W. Blake que quizá sea una de las grandes *lyric adress* de toda la tradición:

Pero los epigramas de Lizalde están más cerca del grito y de la blasfemia, y cabe preguntar: ¿a quién se dirigen los epigramas de Lizalde? Tal vez es una de las preguntas más importantes de esta investigación. En vista de que los aludidos en los epigramas son muchos y diversos y oscilan entre la masa y el personaje histórico, o el escritor amigo del poeta, o el lector de literatura que prefiere la novela sobre la poesía, o a los que conocen los dibujos de Luis Cardoza y Aragón o quienes ya han leído *La flama en el espejo* de Bonifaz Nuño, en fin, para quienes tengan los referentes. Pero los epigramas de Lizalde, los más venenosos, son universales, atemporales y no requieren del lector ideal; cualquiera puede regalar *La zorra enferma* al adolescente, al compadre, a la enfermera, al vecino o a su hijo. Cualquier lector encuentra ironía y humor en este libro, un rato de sana y punzante burla al prójimo. Pero, siempre hay un *pero*, las malignidades del libro esperan un lector hedonista y con el humor muy negro para poder brillar. En otras palabras, *La zorra enferma* es un libro no apto para susceptibles.

*Tyger Tyger, burning bright,
in the forest of the night;
What immortal hand or eye,
Could frame thy fearful symmetry?*

Capítulo 3. Poemas epigramáticos en *La zorra enferma*

Este capítulo analiza el poema epigramático. En primer lugar, en el apartado 3.1. se delimita qué se entiende aquí por poema epigramático y las razones por las que se denomina así a catorce poemas¹⁰⁹ de *La zorra enferma*. En ese mismo aparecen las características generales de estos poemas epigramáticos. El apartado 3.2., EXTENSIÓN DEL POEMA EPIGRAMÁTICO, aborda las diferencias y permanencias del tono epigramático, en relación con el tamaño de los poemas. Y el apartado 3.3. FINALES SORPRESIVOS, se analiza cómo los finales inesperados, mantienen lo epigramático en la selección de poemas.

3.1 EL POEMA EPIGRAMÁTICO

Antonio Quilis¹¹⁰ afirma que en el libro *El verso libre hispánico* de Isabel Paraíso, la autora dice que este tipo de verso es el que más obedece a la *emoción creadora* del poeta. Esta libertad de la *emoción creadora* hace que el poema no se limite dentro de una estructura convencional como soneto, romance, madrigal, silva, epigramas clásicos... La forma poética no es una camisa de fuerza a la que se debe amoldar la expresión; todo lo contrario, aquello que se quiere poetizar usa los recursos poéticos de la tradición que mejor convengan a su *mensaje*; o bien, rompe el molde si éste es insuficiente. Los recursos poéticos se utilizan a consciencia y voluntad del poeta. Hay que decir también que la libertad del verso no reside, para nada, en la arbitrariedad absoluta; más bien es una arbitrariedad *casi total* porque en estos versos “no hay estrofa, no hay rima, los versos no tienen las mismas medidas, la posición de los acentos es arbitraria”.¹¹¹ Poema de versos libres es aquel que comparta una de estas características o todas.

¹⁰⁹ De la sección I. “La zorra”, los siguientes poemas: “Perdón, querido Karl”; “Mañana, revolucionarios”; “La mano en libertad”; “En este parque Caín anda jugando con su hermanito”; “Carta urgente al creador del universo”; “El asesino está a la vista”; “Vino, mujeres y canto”. Sección II. “¿Quién inventó este juego?”: “La bella implora amor”; “Otra vez Monelle”; “Adán tampoco está conforme”; “Bellísima”; “Oración para las horas de auténtico infortunio”; “Herida” y “Gran canario”. Para la comodidad y ubicación del lector, en la parte final de esta investigación aparece un apéndice con estos catorce poemas transcritos, siguiendo la primera edición de 1975, y numerados según su orden de aparición en la obra.

¹¹⁰ Antonio Quilis, *Métrica española* (Barcelona: Ariel, [1984] 2003), p. 171.

¹¹¹ *Ibíd.*, p. 170.

En el poema epigramático sucede un proceso creativo similar a cuando el poeta opta por el verso libre. El poema epigramático en *La zorra enferma* aparece como una libertad del yo lírico. Se recurre de nuevo a unos versos de Antonio Machado acaso por ser de esos vates que parecen haberlo dicho ya todo... Quien ha versado magistralmente, en la estrofa VI del poema “De mi cartera”, la idea, escribe: *verso libre, verso libre.../ líbrate, mejor, del verso,/ cuando te esclavice*.

Los poemas epigramáticos surgieron a partir de que el poeta decidió experimentar con el discurso epigramático. El poema propiamente epigramático surge con la publicación del libro aquí analizado. Pero de forma similar a como vimos en el capítulo anterior sobre el epigrama clásico, también se rastrean poemas epigramáticos en *El tigre en la casa* (1970). Así, se encuentran poemas epigramáticos desde las secciones “II. Grande es el odio”; “III. Lamentación por una perra”. De esta última sección sobresalen los cinco primeros poemas de “Monelle” como ejemplos y de la sección “IV. Boleros del resentido” el poema “3. El amor es otra cosa”.¹¹²

Lo primero a realizar en este capítulo es mostrar las similitudes y diferencias entre el epigrama breve y el poema epigramático, para lo cual es vital definir y delimitar los poemas epigramáticos. En ellos también hay referentes culturales varios y direccionalidad del discurso poético, como se ve desde el capítulo anterior; además, también existe el tono mordaz y la sorpresa del remate. Ahora bien, las dos principales diferencias encontradas entre una forma poética y otra son la extensión y la intensidad del tono. Es en estos dos últimos aspectos donde el poeta ejerce su libertad creadora. El tamaño de los poemas epigramáticos es indistinto, y en cuanto al tono, existen variaciones de intensidad de acuerdo con lo que el poema comunique. A los recursos estilísticos precisados en el capítulo anterior, se suman, la hipérbole, la ridiculización, la negación, la aniquilación, el silencio o la supresión de información.

Una vez explicadas las similitudes del poema epigramático, este se entiende aquí como una libertad creativa que Eduardo Lizalde encuentra adecuada para poetizar una idea más extensa que las contundentes que vimos en el epigrama clásico, mejorando o conservando la tan característica mordacidad epigramática. Por lo tanto, la selección de poemas analizados en este capítulo obedece, principalmente, a la mordacidad y la agudeza epigramáticas que

¹¹² Cfr. *Nueva memoria del tigre*, pp. 135-145.

funciona como una especie de estocada *violenta* contra el objeto o sujeto aludido, como en el epigrama clásico; y, en los mejores casos, contra el lector mismo. Sin embargo, esta selección es subjetiva porque aunque el epigrama es un género canónico, lo epigramático es más una forma, un discurso que se vale de recursos, propiamente epigramáticos, que una categoría definida y cerrada. Esta investigación oscila entre lo genérico ya legitimado, y las todavía imprecisas nociones de estilo y tono epigramáticos.

Durante el desarrollo de la investigación, se encontró una alusión al poema epigramático en la obra de Lizalde. Vladimiro Rivas Iturralde en su artículo “Eduardo Lizalde: entre Babel y el bestiario”, analiza toda la obra del poeta mexicano y dice que: “Lizalde crea una expectación sostenida y satisface con imprevista contundencia, de suerte que el punto final, el final del camino, se deja sentir con mayor rotundidad y evidencia”.¹¹³ Una vez que Rivas Iturralde caracteriza los poemas de la obra lizaldeana, afirma que muchos de los poemas de Lizalde son epigramáticos. La intención aquí es profundizar en las posibles similitudes con el planteamiento de Rivas Iturralde y llegar más allá: desentrañando las particularidades estilísticas que adquiere la obra poética de Eduardo Lizalde, a partir del empleo de lo epigramático en su poesía. Cabe enfatizar que en el contexto de *La zorra enferma* se puede hablar de poemas epigramáticos porque la intención del poeta es valerse del tono epigramático para fundir en él su pesimismo poético, para consignar sus inconformidades a través de lo epigramático. Así pues, lo epigramático abarcaría tanto el epigrama al estilo clásico, pues de él proviene, como los poemas epigramáticos y, más allá, las formas epigramáticas contemporáneas en los medios de comunicación, como las redes sociales o en otros soportes artísticos.

3.2. EXTENSIÓN DEL POEMA EPIGRAMÁTICO

Los poemas: “Perdón, querido Karl”, “Mañana, revolucionarios” y “La mano en libertad” tienen en común motivos políticos, sociales, ideológicos y comparten, además, una extensión similar. El más largo es “Perdón, querido Karl” con veintisiete versos; “La mano en libertad” de dieciséis y el poema faltante, compuesto por catorce versos.

¹¹³ Vladimiro Rivas Iturralde, *Repertorio literario. Ensayos*, p. 201.

El primer poema citado arriba, en verso libre, tiene dos estrofas con un dístico intermedio. La primera estrofa es de nueve y la última de quince versos. La primera estrofa del poema es expositiva, como en el epigrama clásico:

La sogá estará siempre
al cuello de alguien.
El Estado es eterno.
El hombre será siempre
lobo artero del hombre
[...]

-----¹¹⁴
Sólo una esperanza:
[...]
que vuelva a aquel mono
que hoy se parece a él
Que vuelva a aquella cosa que él no era
[...]
y otros mejores, menos inhumanos,
[...]
tomen su puesto en el volante. (1)¹¹⁵

La segunda estrofa remata con la aniquilación del hombre, se requiere otro ensayo del hombre, otro tipo más humano: el hombre del Capital no funcionó. El tono irónico sobresale apartado en el dístico hiperbólico:

¡Ay santo camarada! ¡Ay Cristo enorme!
No hay destino bueno entre nosotros. (1)

En veintisiete versos, el sujeto lírico negó que hubiera salvación entre los vampiros capitalistas. El tono epigramático es contundente en este poema a través de la crítica directa al modelo ideológico y económico enarbolado por Karl Marx y al mismo tiempo, la ironía suaviza la gravedad de la crítica y la enseñanza moralizante de este poema que se centra en la deshumanización actual. La confrontación visceral que conlleva el reclamo y la imprecación visceral, propias del epigrama clásico, son efectivas para este poema, sin que tal imprecación se convierta en el reclamo desmedido. Además, la crítica continúa vigente por confrontar al capitalismo predominante en el mundo.

El poema “La mano en libertad” está dividido en dos estrofas: la primera de nueve versos y la segunda de siete. Los metros predominantes son heptasílabos y endecasílabos; tal empleo

¹¹⁴ La línea punteada, como en el capítulo 2, divide la *Expositio* de la *conclutio* del poema epigramático.

¹¹⁵ En adelante, las referencias de los paréntesis corresponden a los poemas epigramáticos conforme se enumeran (1-14) en el APÉNDICE al final de esta investigación.

métrico recuerda la estructura de las silvas y las liras, por lo que se enfatiza el lirismo en este poema. El discurso poético está centrado en los motivos de la mano, la escritura, la libertad creativa y expresiva. Y aparecen matizado los temas de la violencia y la limitación física. Los versos pasan de la seriedad, a la plasticidad, a la violencia –imaginada o tal vez recordada...–, a la risa simplona:

Escribir no es problema.
Miren flotar la pluma
por cualquier superficie.
[...] escribir con ella
–Montblanc, Parker o Pélikan–,
[...]

Puedo escribir, señores,
con los ojos cubiertos,
vuelta la espalda al piso,
atadas las muñecas.

[...]

Puedo:

pero no garantizo ese producto. (3)

Este es un poema epigramático aunque el tamaño y la organización podrían indicar que se trata de un epigrama dividido en dos estrofas, pero la mordacidad no es tan intensa como en otros poemas del libro. Aquí se trata de una caricia juguetona, no de una estocada; ya que el poema no da mayor peso al sometimiento físico al que se alude en la segunda estrofa; se queda al nivel travesura discreta.

El poema faltante, “Mañana, revolucionarios”, por su estructura, es una *estancia*.¹¹⁶ Y tiene un epígrafe del soneto “Qué tengo yo que mi amistad procuras” de Lope de Vega: *Qué interés te sigue, Jesús mío*, versa Lope, a partir de ese epígrafe el poema podría leerse como una especie de glosa que está dialogando, en un primer nivel, con ese verso y, en última instancia, con soneto completo del poeta español. Reaparece el lirismo en este poema

¹¹⁶ Las Estancias tradicionales se forman por dos estrofas de siete versos octosílabos y endecasílabos; por lo tanto este poema es una variante de heptasílabos y endecasílabos. La estrofa se empleó en el Siglo XVI en elegías, églogas y otras composiciones renacentistas Véase Tomás Navarro Tomás, *El arte del verso*, pp.116 y 158.

En el primer capítulo de esta tesis se abordan las similitudes entre la elegía y el epigrama, y probablemente, que esta estructura también pudo usarse para escribir epigramas, dado que el género se cultivó en el Renacimiento europeo, principalmente. Ahora destaca el uso de la égloga como estructura epigramática en algunos poemas de Lizalde, de quien, entre otras cosas, se ha dicho que es un poeta culterano. Este poema es una clara muestra de ello.

representado por uno de los íconos de esta tradición. A la cita con Lope, se suman las referencias que hace a Juan Ramón Jiménez y Nicolás Guillén:

Y yo les dije, voy, estoy conforme.
 [...]
 Como José Ramón yo canto claro,
 y liso, Nicolás,
 [...]
 También soy comunista en ratos de ocio
 prolongados. No soy bueno.
 Pero me asomo ahora a la ventana
 y el ángel argentino toca abajo su porfiado organillo;
 llama a la puerta con la mano herida,
 toca su mano, sola, en esta puerta y digo:

 le abriremos mañana, qué carajo,
 para lo mismo responder mañana. (2)

El poema es breve, en comparación con otros considerados adelante; sin embargo, es un poema epigramático porque el tono más que abiertamente epigramático está entre el humor negro y la ironía. Cuando se lee un epigrama clásico, no hay lugar a dudas genéricas. En este poema se juega con la idea de que las revoluciones son utópicas, de que los hombres en ocasiones impiden el desarrollo de las revoluciones. Por eso éstas son posibles pero improbables.

Queda claro que el mañana es el tiempo utópico por excelencia. Quizá el comunismo también sea ideología utópica; por eso el yo lírico se burla del Ángel herido que a su puerta llama. El sujeto poético abre la puerta sólo para dar a entender: *Yo no soy tu amigo, no te afanes más*. El centro de este poema es la ironía global: a partir del título “Mañana, revolucionarios”, pero ¿*Mañana qué?*, pregunta el lector. Mañana también cerrarán las puertas a los heridos; la ironía en este punto es una cruda verdad, ¿Para qué nombrar mañanas inexistentes? ¿Para perpetuar ideologías que tarde o temprano perecerán? Mañana todo *sigue* igual.

Para cerrar este apartado, aparece ahora el poema epigramático más extenso de los seleccionados. Uno de los más célebres de la obra lizaldeana: “La bella implora amor”. El tamaño lo configura como poema epigramático o como epigrama largo. En este ejemplo, el poema epigramático obedece a la libertad expresiva del poeta y conserva la esencia del discurso epigramático. La bella implora amor a la divinidad. El poema se dirige Al Señor

todopoderoso y comienza enumerando las virtudes que la hacen bella y la singularizan en éste, *el más horrendo de los mundos*.

Tengo que agradecerte, Señor
[...]
Que hayas dado a mis piernas
semejantes grandiosas redondeces,
y este vuelo delgado a mis caderas,[...]
y estos mármoles túrgidos al pecho.(8)

Al enfrentarse con una obra como la de Lizalde lo más adecuado es desconfiar del tono complaciente en sus poemas. El poeta, en tono *in crescendo*, devela que la belleza más bella no es suficiente para alcanzar la entelequia, no cuando la belleza de la que se habla en el poema está acompañada de una hiriente lucidez:

Pero tengo que odiarte por esta perfección.
[...]
me has construido a tu imagen inhumana,
y me has dado
la cruel inteligencia para percibirlo. (8)

El odio de la bella inteligente deviene en furia por esa perfecta y celestial belleza que la aleja de los mortales imperfectos, por quienes es rechazada. La bella sería perfecta si en vez de humana fuera un objeto, mas ya que es humana, lo mejor hubiera sido una *locura favorable*:

Sangro de furia por los ojos al odiarte
[...]
Pues no me diste sólo muñecas de cristal
manos preciosas –rosa repetida–
o cuello de paloma sin paloma
y cabellera de aureolada girándula
y mente iluminada por la luz
de la locura favorable. (8)

La locura es una llama equiparable al talento, al genio. Esa chispa loca e inteligente es lo que atormenta a la bella solitaria del poema. De nuevo, Dios es el único culpable *¿Por qué no haberme creado limpiamente de vidrio y terracota?* –dice la Bella en el poema–. Pero ya la poesía de Lizalde lo advirtió: Dios es perverso, inhumano y ahora también lascivo:

¿Cuánto mejor yo fuera si tú mismo no hubieras sido lúbrico al
formarme
–eterno y sucio esposo–
y al fundir mi bronce en tus divinas palmas
no me hubieras deseado en tan salvaje estilo.

Mejor hubiera sido,
de una buena vez,

haberme dejado en piedra,
en cosa. (8)

Así finaliza el poema. La bella reniega de la divinidad, pues la considera imperfecta y sucia. Este es un poema intenso porque la desacralización siempre incomoda a las *buenas conciencias*, las mismas que, por higiene moral, caminan lejos de los poemas de Lizalde. Aun así, el tema del poema es ruidoso en sí mismo: la belleza *versus* la perversidad. Después, la imprecación incrementa la intensidad poética. Los sustantivos: *inhumano*, *sucio*, *horrendo*, *lúbrico* y *salvaje* son campo semántico conocido en la visceralidad del Tigre.

Ahora bien, la extensión del poema es un acierto porque mediante la afirmación y la acumulación de imágenes el poema crea su ambiente y su acierto. Por eso este poema se desarrolla en 63 versos libres, agrupados en tres estrofas. En este espacio de versos se desarrolla ampliamente el tema primero el motivo de la belleza; después, el cuestionamiento de la perfección; la estética; para finalmente, concluir que la belleza seguramente es el resultado de la perversión y lascivia divinas. Todos estos motivos mantienen la expectativa a lo largo del poema, expectativa que no se sostendría en un epigrama clásico, ya que son varios los motivos desarrollados en “La bella implora amor”. El tamaño aquí beneficia la expresión poética y evidencia que lo epigramático admite elasticidad y diversidad, sin demeritar su tono imprecado, el cual es una cuestión relacionada con la esencia del género y, en este caso, acorde con el estilo poético lizaldeano.

El poema anuncia un sujeto poético, una súplica y una carencia en el título. Pero en los versos iniciales predomina el tono benévolo y gratificante. Después se enumeran las virtudes de la bella y aparece el revés: la imperfección y la perversión, aderezadas con un tono herético de matices desesperanzadores; la reiteración de imágenes rudas con la sutileza fugaz otorgada por el motivo de la belleza; este es un poema que habla de la belleza limitada; en otras palabras, belleza finita, mortal, enfrentada a una divinidad imperfecta, abyecta y depravada; en fin, se trata de un poema controvertido por sus paradojas. Esos son algunos motivos que hacen de “La bella implora amor” uno de los poemas más conocidos de Eduardo Lizalde, poeta antiolemne. Además, su franco descaro: su manera de insultar al otro, quienquiera que sea... han consagrado su estilo en la poesía contemporánea. Lizalde afirma y exalta para aniquilar y a la inversa.

Estos poemas pretenden ilustrar que la extensión del poema epigramático, sí importa. Si es extenso, el poema debe sostener su mordacidad empleando recursos como la ironía, el humor simple, la negación, la hipérbole, la lítote, la anáfora... Al mismo tiempo debe corresponderse el tono desde el título del poema y explotar en el remate. Si por el contrario, se habla aquí de un poema breve como epigramático, se debe a que la mordacidad no es tan contundente. Hasta este punto de la investigación, la cuestión del poema epigramático tiene más que ver con el tono expresivo contundente que con la extensión.

3.3. FINALES SORPRESIVOS

Los poemas epigramáticos funcionan con la misma eficacia que un epigrama breve, o incluso mejor.¹¹⁷ En adelante se analiza la certeza, bravura y mordacidad de los finales de los poemas epigramáticos. Sin duda los finales de los poemas están íntimamente relacionados con el tono epigramático y el estilo.

Una vez considerado el poema epigramático como categoría abierta y perfectible, este apartado está dividido en tres subapartados, de acuerdo con la intensidad de los finales epigramáticos. El primero es el apartado 3.3.1. *LA MUECA*, 3.3.2. *EL PUNTO MEDIO* y 3.3.3. *EL VENENO*. La división de estos subapartados está en función de la intensidad del remate, o de la intensidad en el desarrollo de los versos; es decir, en función de su nivel de asertividad para confirmar que se trata de una manifestación epigramática.

3.3.1. *EL GUIÑO*

Estos finales son los que funcionan como un gesto apenas perceptible, lo cual provoca más la risa simple, graciosa, inofensiva, que una molestia o incomodidad. En los poemas epigramáticos se encuentran lo mismo finales equiparables con un guiño, los más livianos, o los que despliegan el veneno epigramático lizaldeano, ambos finales importan y tienen sus propios matices.

¹¹⁷ Porque en los poemas epigramáticos, a diferencia de lo que sucede en los epigramas clásicos, algunos versos en el cuerpo del poema; es decir, anteriores al remate, funcionan como pequeñas estocadas. Algunos poemas epigramáticos de Lizalde no esperan al final para envenenar, lanzan estocadas efectivas antes del final. A estos versos les llamamos versos o *disparos* porque gracias a su intensidad, buscan el contacto emotivo en el lector, con la rapidez de un disparo, la misma rapidez de un remate.

Para seguir el término propuesto, los guiños son más livianos. Aquí aparecen los poemas: “Perdón, querido Karl” y “Vino, mujeres y canto”. En el primer poema el final se marca desde el cambio de tono, desde el giro discursivo que introduce la única esperanza para reconstruir el sistema ideológico, político y económico.

que el hombre vuelva
sobre sus pasos turbios
que el pie recorra músculos arriba
su propio peroné,
su tibia horrenda;
que vuelva hacia aquel mono
que hoy se parece a él,
que vuelva a aquella cosa que él no era,
o bien, sucumba entero
—pasto, él mismo su Atila—,
y otros, mejores, menos inhumanos,
sólo hormigas tal vez,
o flores sólo, que sepan de su tallo
—otro ensayo del hombre en pocos términos—,
tomen su puesto en el volante.
o bien sucumba entero. (1)

Este final pugna por la involución: el hombre debe tornar a mono, a hormiga o a flor. Otro intento de hombre es la única solución. La degradación es un mecanismo frecuente en la poesía de Lizalde, como si constantemente se repitiera el memorable verso de Góngora: *En tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada*. El poema es desesperanzador y muestra la inconformidad hacia las ideas centrales del marxismo y sobre todo, a la escasa humanización del hombre.

Como se ve en adelante, en “Vino, mujeres y canto” el final tampoco es de gran intensidad. El poema comienza con una declaración de principios dionisiacos:

La historia del país —dicen—, se ha hecho
en las cantinas y en los lupanares,
como la de toda nación culta.
Por eso es duro para las mujeres, si no pisan los antros por oficio,
ocuparse de historia o de novela
—y mucho menos de novelas históricas. (7)

Dice el poema que el alcohol y la cantina son, históricamente, motivos masculinos y exalta este par de elementos como benéficos para la creación literaria. El poema alude al alcohol, la cantina y la masculinidad, prejuicios arraigados en la cultura mexicana.

En los primeros versos aparece el planteamiento del poema, su motivo. En los últimos versos de la página anterior se introduce acaso cierto tono sexista: las cantinas y la literatura son para hombres. Sin embargo, al final el yo poético concluye:

No basta acaso
 –cautela, imberbes–,
 ser docto en las tabernas y congaes para hacer buena prosa,
 mas suele resultar indispensable. (7)

El poema retorna al tema cantina-literatura¹¹⁸, en estricto sentido, este es el tema de mayor peso en el poema pero el poema puede a la vez ser sexista porque las mujeres, dice el yo lírico, no pisan las cantinas si no es por oficio. Y se pregunta el lector ¿oficio de escritor u oficio de mesera, cigarrera, bailarina o prostituta? El poema resulta tramposo y resbaladizo. Sería un error afirmar sin más que es un poema sexista, pero negarlo también resulta peligroso... La intromisión de esos tres versos más bien pareciera una broma pesada, suavizada con la afirmación de que las mujeres no podrían ocuparse de novelas históricas, porque en este verso la ironía genera una risa simplona que le resta gravedad a la posibilidad de que se trate de un poema sexista. Lo cierto es que hacia el cierre del texto, el yo poético regresa los reflectores hacia las tabernas y afirma para el oficio de escritor nunca está de más ser asiduo a los lupanares. Al final, ese es el planteamiento inicial y, salvo la polémica de los tres versos expuestos, el planteamiento se retoma en el remate y el tono no sufre grandes variaciones. Este final es una mueca hedonista que muestra que las cantinas están más cerca de la marginación, es uno de los espacios marginales por excelencia y es un espacio donde surgen altercados o ideas brillantes y es, además, espacio de hedonismo y protesta, a la vez.

En el par de poemas analizados arriba se percibe un afán lúdico, lejos del veneno y la agresividad mostrada en otros finales epigramáticos. En “Perdón, querido Karl” el planteamiento tiene atisbos siniestros pero éstos son mitigados por el recurso humorístico, y en “Vino, mujeres y canto” la intención humorística también es ligera. El humor es una forma de encubrimiento, de protección ante amenazas potenciales. La protección es una forma de adelantarse ante el peligro. En los poemas de Lizalde, el yo lírico, por lo general, se protege

¹¹⁸ Lo que en esta investigación se ha llamado espíritu hedonista/dionisiaco de la poesía lizaldeana hunde raíces en la poesía anacreóntica, en honor a su precursor. Género lírico que ponderó los excesos y el amor pasional en la antigua Grecia.

de la especie humana y de sí mismo, de la certeza que todo hombre encubre su abyección natural.

Sobre la cuestión del humor, aparece un par de aportaciones de K. Fischer, citadas en *El chiste y su relación con el inconsciente*: “el chiste es un juicio que juega”, dice Fischer. Y más adelante dice: “Es ante todo la forma la que convierte en chiste al juicio”.¹¹⁹ Lo epigramático opera de la misma forma que el chiste: es la forma poética la que contiene lo epigramático. Por ello resulta indispensable analizar las formas poéticas en *La zorra enferma*, y dado que se trata de epigramas y poemas epigramáticos, la sanción moralizante del yo poético está presente. En el libro las formas van de lo cómico, lo irónico y el humor negro, a lo sentencioso, al mismo tiempo. Los finales guiño tienen similitud con los efectos que provoca el humor liviano, una mueca, una sonrisa aprobatoria, un gesto acaso es lo que provocan estos finales en los poemas, por lo que se convierten en una variante de tono más ligero que la mordacidad característica de los epigramas clásicos; además, en estos no hay contradicción alguna.

3.3.2. EL PUNTO MEDIO

Ahora se analiza el punto medio: ni guiño ni veneno, o un poco de ambas. Con este término se designan tres cosas: a) los finales sorprendidos que lindan entre el veneno y el guiño, que por su indeterminación, aceptan ambas categorías; a esto se denomina *el impacto*; b) después aparecen algunos *versos disparo* a lo largo de los poemas, que funcionan tan eficazmente como los remates epigramáticos y que pueden aparecer en cualquier verso del poema, no necesariamente al final como en los epigramas clásicos y c) se muestra la *indeterminación semántica*. Poemas que ocultan algo y que interrumpen o suspenden el discurso. Ya que en *La zorra enferma* hay un afán de jugar con los géneros, este apartado se centra en la subjetividad; es decir, los poemas que juegan a cruzar la línea del epigrama clásico y del poema epigramático. Así, el poema epigramático va del guiño al veneno epigramático. Y en ellos se perciben distintos grados de impacto y efectividad; lo mismo destacan versos disparadores de mordacidad, o quedan suspendidos con la mitad del sentido del poema oculta

¹¹⁹ Fischer citado en Sigmund Freud, *Obras completas*, t. 8. “El chiste y su relación con el inconsciente” (Argentina: Amorrortu editores, 1991) pp. 12 y 19.

por la agilidad del yo poético que esconde parte de la información para develar el misterio tras los poemas.

a) *Impacto*. Los poemas “Mañana, revolucionarios” y “La mano en libertad” son un adecuado ejemplo de que la percepción del final es subjetiva y tendrá que ver con la escala de valores del receptor. En otras palabras, en el apartado anterior se afirma que en el poema “Mañana, revolucionarios”, el tono del final era moderado; pero ello depende de qué tanto sea una agresión el que el yo poético apueste por un hombre que vuelva a ser mono u hormiga para que su deshumanización sea erradicada. Para algunos homocéntricos, esas afirmaciones pueden resultar realmente incómodas. Si eso pasa, el final se convertiría entonces en una mueca amenazante, una señal de alerta, pero un poema, hasta donde se sabe, es inofensivo, aunque se trate de un epigrama. El mensaje puede ser incisivo, pero sus alcances reales son limitados. Lo que se quiere mostrar es cómo estos finales epigramáticos oscilan entre la reacción incómoda y la risa provocada por un planteamiento absurdo; por lo tanto, el impacto depende de la escala de valores y de los intereses del receptor, de su identificación o irritación o, en el peor de los casos, su indiferencia.

Algo similar ocurre en “La mano en libertad” si se quiere interpretar el poema de forma más profunda que la simple grosería de no abrir la puerta, el final ya no será entendido como una mueca de enojo. Se puede ir más allá en la isotopía. El vocativo del poema son los revolucionarios. Pero ¿Quién es el Ángel que toca la puerta? ¿De quién es emisario ese ángel: de los revolucionarios, de la paz, del mal? Parece que esta última opción es la más probable; esa es la interpretación¹²⁰ propuesta en el poema. Entonces, el poema cierra la puerta al ángel y a los revolucionarios, porque el sujeto poético es *comunista en ratos de ocio*, por aburrimiento, por molestar y, además, confiesa el yo lírico: *No [es] bueno*. El ángel tampoco lo es. Por eso los comunistas y el ángel aburren al sujeto del poema y los rechaza.

Entre los finales de punto medio que nacen en la mueca y pueden ser tan incisivos como una mordida inesperada, está el poema “Herida”. Su final es inesperado porque la mayoría de los versos hablan de heridas superficiales. Dice la voz poética:

¹²⁰ Aún queda la pregunta: ¿Quién es el *ángel argentino* aludido en el poema? Tal referente puede deberse a Carlos Robledo Poch, el mayor asesino serial de Argentina, violador y ladrón hasta 1972, año en el que fue detenido, y en el que también fue escrita *La zorra enferma*. Por su fisonomía *angelical*, se le apodó “El ángel de la muerte” (Según se informa en una nota del periódico *El país*, disponible en línea.

déjala doler, qué sangre,
que descargue su llanto colorado,
que abrume con su rojo,
que ahogue en sangre el grito de su sangre. (13)

Y reitera más adelante:

Las más grandes heridas corporales
son, a la larga, inofensivas. (13)

Pero después el poema habla de heridas mortales y cambia así el motivo y el discurso: *No hay heridas de muerte*, dice el yo poético; sin embargo, en la estrofa siguiente se retracta:

sólo una vez el cuerpo, aquel,
el tuyo, el mío,
serán heridos, como dicen, de muerte. (13)

Hasta los versos anteriores, la muerte se entiende como la última de las heridas, la herida entre las heridas. El final del poema comienza en el verso disyuntivo:

Pero la herida
la no recuperable,
la verdadera herida,
la que no acepta costuras,
no alcanzará a doler.

Hay una herida más profunda aún, la herida *verdadera*. Por ahora lo que resta preguntar en este final es si funciona como una mueca, como una mordida. Este poema finaliza estafando al lector porque el único que sabe cuál es esa *verdadera herida* es el yo poético; sin embargo, el poema finaliza antes de que se aclarare. En este poema sobresale la anáfora como sostén del ritmo poético; quizá por esa repetición el lector espera encontrar el objeto de tal reiteración.

b) *Versos disparo*. Aparece ahora el segundo aspecto de indeterminación. Se denominan versos disparo aquellos cuya intensidad es tan efectiva como un remate epigramático, pero están entremezclados a lo largo del poema, no al final como las puntas epigramáticas. Aquí aparece primero el poema: “El asesino está a la vista” en el que se describe el lugar el sugerido, donde el supremo asesino opera. Es un poema en el que importan las acciones, no los actores ni los complementos temporales o circunstanciales. Sin embargo, ahí donde habita el asesino se derrama sangre y cohabitan:

[...] hampones y vampiros. (6)

Quienes además dirigen naciones, ostentan poder. Hay en este poema una certeza: cualquier dirigente bien podría ser un asesino porque todos los mandatarios son abyectos, en el poema se califican como *bestias babeantes* y *doradas*. Más adelante el poema dice:

(póngase acaso al margen un perfil de guadaña,
algún jinete apocalíptico, amamantado por las venas
de Dureró) (6).

Este poema lanza algunos sustantivos agresivos que introducen la idea de los versos disparo.

En el poema: “La bella implora amor” donde destacan versos como:

[...] todopoderoso,
[...] has logrado construir el más horrendo de los mundos—. (8)

El poema inicia con el enfrentamiento mordaz del yo poético con lo divino. Ser todopoderoso y perverso porque construyó no sólo un mundo deficiente, sino *el más horrendo de los mundos*. En este mundo imperfecto aún cabe la belleza femenina, perfecta pero infeliz. La belleza en aislada, rechazada. No se trata de una bella vanagloriándose; por el contrario, es una bella inconforme ante su perfección, una bella visceral implorando amor, escupiendo odio:

Por encima de todo
sangre de furia por los ojos al odiarte (8)

Y más adelante:

te cebaste al construirme,

—eterno y sucio esposo—. (8)

Sucio y *lúbrico* esposo que al crear a la bella fue impuro y salvaje. Los adjetivos abyectos reaparecen y son una constante en la obra completa de Eduardo Lizalde. Y mediante lo abyecto el poeta arma estos versos *disparo*. Esta particularidad de la poética lizaldeana otorga a sus poemas gran agilidad y dinamismo. Se trata de disparos de amargura, de imperfección, de odio, de impulsos viscerales, en ocasiones matizados por el lirismo del poeta. Una bella creada y deformada por la lascivia divina. Aquí está la bella implorando un amor límpido, tan escaso en el universo poético lizaldeano. Por eso este poema critica las nociones de belleza empleando la contraposición con lo abyecto. La belleza en Lizalde está más cerca de lo imperfecto y lo terrenal que de lo etéreo celestial. Para finalizar este inciso, es conveniente

aclarar que los finales llamados aquí *el veneno*, abordados en el apartado 3.3.3, retoman el aspecto de los versos disparo porque es en el veneno epigramático donde los versos disparo son más incisivos; sin embargo, aparecen mayormente hacia el final del poema epigramático.

c) Indeterminación semántica El recurso poético utilizado aquí es la *elipsis*. Helena Beristáin advierte lo complejo que ésta resulta: “Los límites de la elipsis son imprecisos” dice. Y más adelante agrega que la elipsis puede entenderse también como “la suspensión o supresión suspensoria [que] deja al aire la conexión sintáctico-semántica de la oración”.¹²¹ Las afirmaciones de Beristáin sobre la suspensión sintáctico-semántica son técnicas palpables en *La zorra enferma*. Aquí se apela más al aspecto semántico en tanto que significado de los versos en el poema.

En “El asesino está a la vista” hay una omisión del sujeto que es caracterizado en el poema, pero el lector jamás sabe quién es el asesino. El título resulta irónico porque el asesino no está a la vista, al menos denotativamente. En un nivel de connotación el asesino supremo al que el poema se refiere es Dios, pues es un asesino universal, el gran culpable de la desgracia humana...

No hay para qué decir siquiera el nombre
[...]
No hay tampoco para qué escribir el nombre del país [...]/
ni el tiempo, años o meses
[...]
No hacen falta los mapas; No se diga ni en fotos.(6)

La intensidad del poema recae, en parte, en la aglomeración de negaciones. Por otro lado, abundan los pronombres demostrativos y los artículos indeterminados: *el nombre del país que en aquel otro; en ése y otros míseros pueblos; cuando se ilustre este poema*. El poema se construye por suposiciones: *Sobran las palabras: todo mundo conoce al genocida supremo*. Es lícito desconfiar de las generalizaciones, pero en el caso del asesino de este poema, el encubrimiento obedece a un afán de engaño al lector y de mitigar la crueldad que implica que un país, el nuestro, o cualquier otro, sean gobernados por viles asesinos, o que tales gobernantes son una mínima extensión del gran asesino. La libertad de cualquier ralea

¹²¹ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética* (México: Porrúa, 7ª. ed., [1985]1995), p. 165.

de asesinos siempre despierta indignación y otras reacciones de mayor intensidad. Pero sobre todo, un asesino sin castigo es una burla permisible y legitimada. Es una impune burla para los asesinados y para sus deudos.

Así, el poema se convierte en una glosa elíptica. Por el título, el lector espera que el poema ofrezca más pistas para develar al asesino y decir *¡claro, era evidente!* Pero el *insight* no sucede. Por las sugerencias el lector adecua el poema a cualquier topografía y época. El asesino es en verdad uno y muchos. Por eso el poema funciona como antiglosa, porque en vez de esclarecer, sólo aumenta la confusión sobre el asesino, jamás aparece la información faltante. Ya que *La zorra enferma* es un libro muy cercano a la matanza de 1968, el genocida supremo, históricamente más cercano y aborrecido en México, era Gustavo Díaz Ordaz; sin embargo, esas especulaciones son peligrosas porque el poema no arroja datos suficientes que soporten tal interpretación. El carácter que prefiere Lizalde en este poema es lo indeterminado, lo elíptico. El poema sugerente se vuelve más efectivo, pues es voluntad y trabajo del lector completar el significado elidido. Y es en función de todo el discurso epigramático del libro que ataca constantemente la imagen de Dios, que se infiere que el asesino de quien *todos* conocen su nombre es Dios.

Después, en el poema “Oración para las horas de auténtico infortunio” la elipsis es uno de los recursos más destacados. El poema también omite y exagera el postulado:

es una verdadera lástima
que toda esta belleza, que todo esto
no tenga el menor sentido. (12)

El tono irónico y la indeterminación aumentan:

No se encuentran palabras
—ni existen, es lo más seguro—
para lamentarlo a fondo.
No sabe uno en qué forma lamentarlo. (12)

Esta acumulación hiperbólica incrementa la incertidumbre y surgen las preguntas: ¿Qué es lo realmente lamentable para lo que no existen palabras? Hasta aquí pareciera que se está por nombrar una auténtica tragedia infinita. Lizalde es un poeta críptico pero no dramático; cuando sus versos se vuelven demasiado oscuros aparece la burla, la ironía, la hipérbole como preámbulo al humor.

Estos dos poemas ejemplifican cómo en los poemas epigramáticos existe una suspensión o contención del significado. Y esta contención es útil para introducir y mantener la tensión del poema, a la vez que incrementa la sorpresa epigramática. Los poemas de Lizalde ganan con la sugerencia porque la forma de confrontar los sistemas político, religioso, amoroso y literario resulta incómoda por ácida y frontal. En *La zorra enferma* la voluntad de atacar esconde una necesidad de renovación y destrucción. Como dijera Monelle, la de Marcel Schwob, la poesía de Lizalde “destruye los antiguos domicilios de hombres y los antiguos domicilios de almas; las cosas muertas son espejos que deforman”.¹²² Lizalde apela al lector imperfecto, crítico y autocrítico hastiado por las convenciones, inconforme como el poeta mismo.

3.3.3 EL VENENO

El veneno de *La zorra enferma* es poderoso. A continuación se analiza qué tipo de veneno sueltan las deprimentes palabras del libro. En esta sección se consideran seis poemas: “En este parque Caín anda jugando con su hermanito”, “Carta urgente al creador del universo”, “Otra vez Monelle”, “Adán tampoco está conforme”, “Bellísima” y “Gran canario”. En estos poemas el veneno, la mordacidad se evidencian, a diferencia de los guiños livianos de los poemas anteriores.

En estos poemas predominan los temas y motivos religiosos, perceptibles desde los títulos, y reforzados en los motivos generales de cuatro de los seis poemas. El religioso es uno de los grandes sistemas evidenciados en *La zorra enferma*, lo que, de alguna forma conduce, de nuevo, al problema del poder, los poderosos –Dios y toda su corte celestial, en este caso y su doble discurso: poder-bondad, necesario para mantener el poder contra toda amenaza. Así pues, si la religión legó a la cultura la noción de culpa como método de control, la poesía lizaldeana se empodera e invierte al culpable. Si hay algún culpable, ése es Dios.

Caín y su hermano incómodo, Abel, se han convertido en una antítesis usual de lo permitido y lo satanizado, de la bondad y de la ira, la envidia, la revancha y el crimen desleal, una de las tantas convenciones sobre el bien y el mal, legadas por la tradición judeocristiana. En el poema “En este parque Caín anda jugando con su hermanito” predominan los versos heptasílabos, eneasílabos y endecasílabos, combinados con algunos versos más largos. En

¹²² Marcel Schwob, *El libro de Monelle*, p. 10.

éste se retoma lo religioso para ridiculizarlo, contraponer y enaltecer lo siniestro. Se retoma aquí uno de los temas favoritos de Eduardo Lizalde: el problema del mal.

El poema invoca a los asesinos cariñosamente, lo cual pareciera, de inicio, una contradicción, o por lo menos un trato inusual para un verdugo, pero se trata de un largo poema irónico. El adjetivo plural: *queridos* crea un vínculo emotivo con los asesinos a los que se dirige el poema, el yo poético es fraterno. Los tres primeros versos funcionan como una suerte de saludo; de nuevo aparece un poema que glosa el tercer verso: *todo anda sobre ruedas* que está sangrado respecto del margen de todo el poema. El uso de los dos puntos en los poemas de Lizalde no sólo introduce la *expositio* epigramática y es el punto medio entre la *conclutio*; además, es un marcador textual de que vendrá una glosa o una anti-glosa, inmediatamente después de los dos puntos.

Queridos asesinos
de este lado y de aquél otro:
todo anda sobre ruedas.
Si se exponen buenas razones históricas
y convincentes razones estratégicas
Ya no hay delito que perseguir. (4)

Los últimos tres versos citados funcionan como un reto, una revancha antimoral del yo poético. Argumentos que apoyan el planteamiento inicial: *todo anda sobre ruedas*, porque si se argumenta suficientemente, todos los delitos pueden ser eximidos. No hay moral que impida el daño al *prójimo*, para entrar al campo de los términos religiosos. El mejor crimen puede justificarse si el asesino es buen orador y logra persuadir de la pertinencia de su acción. La vida como valor supremo que debe preservarse, pese a todo, queda en estos tres versos aniquilada. El asesino deja de ser aquel maldito apestado del Antiguo Testamento tras el crimen de su *hermanito*.

El veneno en este poema se evidencia por la fuerza del planteamiento: todo está permitido y matar no es un crimen, siempre y cuando se logre convencer a los detractores. Más adelante se lee:

Se explica el hambre de doscientos
o trescientos —da igual—
millones de personas
—quién no se contrista por todo eso—,
se justifican panzas reventadas
y vivientes osarios de pintorescos niños
de color
—cosa que también, sincera y tristemente lamentamos

todos-, (4)

Se habla de matar con alevosía o matar a millones de hambre, lentamente, es lo mismo. Personas maduras o niños africanos, todos son la misma cosa.

Hay que aclarar que aquí la ironía está marcada por los guiones largos de los versos aclarativos. El primer verso entre guiones del poema es afirmativo porque reitera el planteamiento de los versos que le anteceden: la cantidad de hambrientos –*da igual*– dice el yo poético. Mientras que los siguientes versos aclarativos en realidad niegan el planteamiento inicial: *todo anda sobre ruedas*. Todos se contristan, sinceramente lamentan la tragedia de los asesinados o los muertos de hambre. El contraste y la oposición de estos versos entre guiones, permiten ver que el saludo cariñoso a los asesinos y el *todo está bien* de los versos siguientes, son una ironía. Pero el yo poético siempre engaña al lector, lo confunde una vez más:

Sigan su curso y dejen a la gente hablar
como decía aquél grande.¹²³
Síganlo, señores. (4)

El yo poético dice que no importa que todos se conduelan del dolor ajeno. Los asesinos son esos señores que seguirán su actuar pese a todo. La gente de cualquier modo critica a los asesinos; por eso el poema termina diciendo que la única legitimada para juzgar a los grandes asesinos es la historia, apoyada por los más altos mandos del infierno:

Tendrán la última junta de alto nivel
en el infierno, y nuestra historia
tratará sus almas muy tiernamente,
espero. (4)

El uso de los adverbios *muy tiernamente* finaliza con la ironía exagerada, cuyo recurso es una antífrasis.¹²⁴ El yo poético en realidad no espera que la historia sea benévola con las

¹²³ El *grande* al que alude este poema es en realidad un motivo o una constante poética clásica y popular que exhorta a ignorar el rumor ajeno y seguir cada cual en lo suyo. Góngora recupera en su letrilla “Ándeme yo caliente...”, un distico famoso: *Ándeme yo caliente/ y riase la gente*. Sin embargo, el tópico puede rastrearse desde Horacio cuando dice *Dichoso el que de pleitos alejado* (*Beatus ille qui procul negotis*). La traducción es de Fray Luis de León –quien por cierto, también recupera el tópico en su poema “Oda a la vida retirada” *Que descansada vida/ la del que huye del mundanal ruido*–. Se entiende aquí el *Beatus ille* como: dichoso aquél que [sólo] de sus asuntos se ocupa... O como dirían los anglos: *mind your own business*...

¹²⁴ Recurso retórico muy emparentado con la ironía, puede considerarse, de hecho, como una figura que cataloga un tipo de ironía; la referente a la “frase que quiere decir lo contrario de lo que señala”, véase Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, p. 277.

almas de los asesinos, los Caínes sueltos por el mundo que matan, a diestra y siniestra, a sus hermanitos, como si fuera un juego de niños.

El veneno de este poema se suelta desde los seis primeros versos, que funcionan como disparos profundamente irónicos y que atentan contra lo vital. Pareciera que este poema se convertirá en una apología del crimen, pero su tono se vuelve contradictorio con los versos acotados por guiones. En realidad el yo poético está lanzando versos disimulados: todo asesinato es lícito, pero no lo es la muerte de trescientos niños. Aunque el lector descuidado puede de nuevo ser engañado porque el verso que cambia el tono al planteamiento está inmediatamente después de la exaltación del mal. Sin embargo, la crudeza de este poema es un valor relevante. El poema dice que todos los asesinos serán tratados como merecen, aunque al inicio del poema dijo que todo está permitido, acaso por la impunidad y la injusticia. Los últimos cuatro versos del poema rematan burlándose con una hipérbole; se trata de una forma civilizada y fina de decirles a los asesinos que sus almas *no darán frutos y andarán errantes y fugitivas sobre la tierra*,¹²⁵ hasta instalarse en el infierno, como sentenciara Jehová a Caín.

En el poema “Carta el urgente al creador del universo”, el veneno va hacia lo divino, hacia la idea de omnipotencia divina y a ciertos referentes de la religión judeocristiana. Este es de los poemas más mordaces de todo el libro:

Afortunadamente, Dios,
afortunadamente para ti,
no existes. (5)

Estos versos son un ataque frontal, una declaración de ateísmo que muestra resentimiento o descreimiento profundo hacia lo religioso, evidente en versos disparadores de ironía, de amargura y visceralidad. El yo poético, siempre que habla de lo sagrado en el libro, es para ensuciarlo todo lo posible. Y esta carta urgentísima es un listado de algunas de las atrocidades de la historia humana de las que, seguramente, ese dios inexistente tiene la culpa. El yo poético lanza su planteamiento epigramático: qué bueno que Dios no existe, porque si existiera... habría sido el culpable del exterminio de los judíos. Si Dios existiera, habría sido juzgado:

como criminal de guerra,
[...]

¹²⁵ Gen: 4-12.

y como el principal entre los delincuentes
El lobo entre los lobos. (5)

En este poema reaparece el motivo del asesino, personificado en este caso en el mote: *el principal de los delincuentes*, el Gran Asesino en esta ocasión es Dios. El del poema es un Dios cruento, vil y astuto; por eso el poema se burla abiertamente:

[...]
y hubieras creado en Auschwitz
una suntuosa cámara de gases,
con otra cruz en medio
para autoejecutarte
y autocrucificarte solo frente al mundo
con tu estrella infamante de judío
colgada al cuello.

Qué reprise en el Gólgota, Dios mío

Qué colofón al Nuevo Testamento. (5)

Este Dios es el Mesías de la tradición judeocristiana y hubiera colapsado ante la suprema raza alemana de los tiempos del nazismo; su estrella lo habría delatado y se habría autoexiliado con su *otra cruz*¹²⁶ para morir en soledad.

Después de esa estrofa el veneno es todavía más potente y de mayor intensidad. Aunque aparece un *respiro* en el poema, marcado mediante el espacio tipográfico y rítmico –otorgado por el endecasílabo– en el poema; y que, además, funcionan como versos disparo hiperbólicos:

Qué reprise del Gólgota, Dios mío

Qué colofón al Nuevo Testamento. (5)

Qué colofón al Nuevo Testamento, dice el poema. El colofón bien podría decir *Dios, el delincuente mayor, según certeza histórica, reconociendo su indiferencia ante las crisis humanitarias, decidió, –con una cruz nueva– re-crucificarse en Auschwitz*. Con el más negro humor sensacionalista debería redactarse tal colofón. El sensacionalismo es otra de las formas

¹²⁶ Esta *otra cruz* es una ironía por descontextualización de unidades fraseológicas (Ver Capítulo 1, p.). O en este caso descontextualización de la cruz, símbolo del martirio en la tradición católica. Como esa cruz seguramente ya se desintegró, tendría que conseguirse otra. para repetir el proceso y morir crucificado, de la única forma posible, por ser Dios.

discursivas en el libro. Aparece también, claramente, en el epigrama *Spot*. El sensacionalismo lizaldeano tienen fines humorísticos, pero al mismo tiempo atacan el discurso dominante para contrarrestarlo con sus propios medios; lo evidencian. El sensacionalismo es hiperbólico para provocar el efecto contrario; es decir, para criticar, minimizar y desenmascarar el doble discurso.

Pero como en todo poema epigramático las sorpresas son la regla, el yo poético acepta que todos esos versos eran *sólo un bello sueño*; una vez más la voz del poema tiende al engaño, pero antes de que el lector se enfade, aparece un par de versos para aligerar el tono retador y blasfemo que predomina en todo el poema:

Pero de buena gana
yo habría puesto el puño y el pulgar hacia abajo
en tu presencia (5)

Para rematar, reaparece el tono blasfemo en este remate. El veneno lizaldeano que se anuncia al principio del libro está latente en estos versos:

Porque aún no existiendo
eres el verdadero responsable
y exactamente por eso
—creo que lo dijo algún ruso—,
porque tú has cometido la vileza espantosa
de no existir,
todo está permitido. (5)

Así finaliza el poema con la recontextualización de la frase de Dostoyevski: *Si Dios no existe, todo está permitido*. Los poemas religiosos de Lizalde parecen estar influidos por la ausencia de Dios, por un ateísmo intelectual que pondera al hombre como la máxima inteligencia dominante. La idea del homocentrismo, el hombre se basta a sí mismo: es el hombre Dios y Diablo; el bien y el mal habitan en él, desencadenando una tensión entre ambas potencialidades. En los poemas *religiosos*¹²⁷ de Lizalde hay una vacilación disimulada sobre Dios. La gran pregunta de la existencia de Dios, en Lizalde, se resuelve con la blasfemia. Como dice Christopher Hitchens “Burlarse de la religión es una de las cosas más esenciales de la vida. Uno de los principios más importantes para emancipar a la humanidad, es la

¹²⁷ Las cursivas aparecen en este término porque los poemas de Lizalde son religiosos en tanto que el poeta recurre a motivos bíblicos y que emplea sintagmas que aluden a lo sagrado pero los poemas no son religiosos en el sentido devocional de la palabra. Si se debe buscar un lugar para acomodar los poemas religiosos de Lizalde, éste debe estar más cerca de la herejía.

capacidad de reírse de la autoridad”,¹²⁸ y a Lizalde le fascina burlarse hasta de sí mismo,¹²⁹ el poeta sabe que quién se ríe de sí, primero, se ríe, a sus anchas, de todo(s) lo(s) demás.

Dios es el Misterio de los Misterios, de tan misterioso, inexistente para algunos. Pero ante la *remotísima* posibilidad de que Dios exista, Lizalde se adelanta y le escribe su carta para escupirle sus reclamos, sus inconformidades; a alguien hay que echarle la culpa del mal del mundo y del hombre.¹³⁰ La poesía Lizaldeana, en general, cree en la inteligencia del hombre y le interesa mostrarla; antes que creer en el Misterio, sabe, además, puesto que el hombre es mortal, que no queda más remedio que el escepticismo, la amargura y el placer del momento. Por eso siempre hay un enfrentamiento con lo religioso, una burla. Por lo anterior, Lizalde es un poeta de la modernidad, evidenciando el extravío y la desesperanza, resultado de una época en que las ideologías, del color y el Dios que sean, han caducado.

En el mismo tono religioso está el poema “Adán tampoco está conforme”. La diferencia está en que en este poema la presencia más evocada son los ángeles. La afición de la poesía lizaldeana a lo angelical viene, principalmente, de la lectura del poeta Rainer Maria Rilke. El poema ahora analizado comienza con un epígrafe de la primera elegía de *Las elegías de Duino*: *¿Quién si yo clamara, me escucharía entre los ángeles*, y delinea a los ángeles de manera celestial incorpórea e inalcanzable hasta que en una especie de aglomeración incontrolable, los ángeles se convierten en fantasmas, en animales carnívoros, en espectros, hasta que el poema termina por humanizarlos:

Supremas y refulgentes deidades
[...]
altos enigmas
rojos y crueles hados del silencio
gigantescos fantasmas lunares
[...]
descomunales bestias
Dioses carnívoros
[...]
Dioses, espectros, señores (10)

¹²⁸ Personaje controvertido que es mediáticamente famoso por sus frases ateas, con las que principalmente a cristianos. Frase leída en la red.

¹²⁹ “Si uno no se ríe de sí mismo, toda la gente se ríe de uno. La mejor manera de defenderse de la solemnidad es reírse uno primero, adelantarse”. Eso declaró Lizalde a Tarsicio García Oliva en una entrevista en para *El Sol de Querétaro*, disponible en línea.

¹³⁰ *Dios no ha creado nada que odie más que este mudo y tanto lo odia que desde el día en que lo creó no ha vuelto a mirarlo* Frase aparentemente atribuida a un místico musulmán y recuperada por el célebre pesimista Emil Cioran, véase *Ese maldito yo*, disponible en línea.

Todo ángel es terrible, dice Maria Rilke en la Primera elegía, y Lizalde concuerda; por eso el Adán inconforme de este poema dialoga con el poeta alemán: los ángeles del poema de Lizalde son seres peligrosos que envenenan el mundo con su tóxica luz. Son seres celestiales que devoran otros dioses pero que, de vez en cuando, diversifican su dieta y apetecen, como por diversión, la carne humana:

sólo crean carne
para satisfacer su ilimitada. enferma gula, (10)

El yo poético se cuestiona entonces qué hace un hombre mortal entre tanta pavorosa belleza angelical. Y lo resuelve proponiendo la aniquilación, la involución, la degradación,¹³¹ la vuelta a la semilla:

No, dioses. No, espectros. No, señores
Devuélvanme la muerte
Que yo tenía al nacer

[...]
Ay, ángeles y nieblas perfectísimas
Que sólo en la degradación se nos revelan:

No haberme creado era tan fácil... (10)

Los primeros dos versos del fragmento anterior son una mordida incisiva e inesperada porque desconciertan al lector; ambos versos funcionan como unidad paradójica, contradictoria, y funcionan por la antítesis: vida-muerte. Estos versos son intensos por su planteamiento aniquilante; por eso están remarcados con la línea punteada, pues funcionan a la vez como versos disparadores de mordacidad, despuntes de lo epigramático.

Hacia el final del poema la voz interpela de nuevo a los ángeles que sólo en los momentos de real necesidad se manifiestan. Ya con tono más sereno dice que hubiera sido mejor no haber nacido, no ser una criatura *angelical*... En el cierre del poema hay un cambio de tono: ya no se trata del imperativo *devuélvanme la muerte*... Ahora se percibe cierta desilusión, de la que aparece ante la inevitable certeza de estar vivo sin haberlo pedido. Falta preguntar ¿Quién habla en el poema “Adán tampoco está conforme”? Desde luego se trata de un descendiente del primer hombre, que tampoco tiene obligación de conformarse con haber sido creado mortal, limitado. Adán perdió su condición de criatura celestial por su hambre

¹³¹ Un proceso similar a lo que ya puntualizamos en el poema “Perdón, querido Karl” donde proponía *—otro ensayo del hombre en pocos términos—*.

de conocimiento; por ello, estos *espectros*, estas *bestias ya de por sí descomunales* decidieron ignorarlo, a él y a sus descendentes; no volvieron a mirar el mundo. Por la ignominia celeste, por la sordera de estas *bestias* ante el clamor de Adán y del sujeto poético, sólo queda la inconformidad. El poeta es un ser inconforme, inadaptado que no encuentra, del todo, lugar en el mundo y manifiesta su desacuerdo. En el caso de *La zorra enferma*, mediante lo epigramático, encuentra en esta forma discursiva el impulso y el empoderamiento necesarios para depositar su incertidumbre y validar sus críticas.

El siguiente poema, “Gran Canario”, bien podría considerarse un epigrama clásico, pero aquí se considera poema epigramático porque a pesar de su brevedad (24 versos), no llega a ser tan sorpresivo el final porque, como se ve más abajo, el tono es intenso desde los primeros versos. La lógica cotidiana de epigrama clásico presenta primero una introducción o planteamiento, seguido de un remate. En este poema hay versos venenosos contra Dios, y hacia el final se aligeran. El tamaño sobresale en este poema que no rebasa las pretensiones claramente breves del epigrama clásico, como se ha analizado ya en el capítulo dos. Este poema está lindando entre el epigramático y el epigrama clásico.

Dicen también que Dios
—que no se conformaba con ser Él,
con existir a solas
como fiera en su jaula portentosa,
o canario amarillo y gigantesco
en su solar de solterona universal—,
se devoraba se destruía,
hendía su carne a propios puños
gastábase en sí mismo.(14)

Dios es ahora el insatisfecho pero sólo por los fines burlones del yo poético, el mismo que en los poemas anteriores era criminal de guerra. Ese Dios casi siempre inexistente, en este poema es el Dios solitario, el gigantesco canario amarillo enjaulado. Pero la caracterización de Dios es todavía más risible y agresiva: Dios es la *solterona universal*, justo como la tía *quedada* de la familia, sólo que en dimensiones universales. Tampoco a Dios lo quisieron; por eso está solo, dice la voz de este poema. La burla a lo sagrado ridiculiza a Dios hasta el absurdo. Los versos parentéticos le dan al poeta la posibilidad de alargar la ironía. Así, la ironía termina con un verso disparador del ridículo.

La soledad de Dios lo llevó a la desesperación, a la autodestrucción. Tal vez este Dios moría de aburrimiento en su gran jaula, por lo que no tenía más remedio que desgastarse y

ver si así sucedía algo interesante y se violentaba... Pero no, este Dios es, como se sabe, inmortal, pese a su insistencia que se acentúa en el verso mediante la reiteración, la violencia incrementa:

Mataba y puñeteaba y aplastaba
sus pobres miembros infinitos (14)

Vaya imagen patética la de este Dios golpeándose cada vez más pero inútilmente, su cuerpo eterno. Sólo Dios y el yo poético saben que el último gusta de golpearse en soledad porque dondequiera que esté la jaula de este canario divino, sólo está su cuerpo en ella:

todo lo que alcanzaba con sus manos,
y todo era su cuerpo,
todo era Él (14)

La desesperación de este Dios enjaulado era tal que alcanzaba un nivel de profunda *violencia*:

Se desamaba en el roer,
metía las manos en sus manos,
las uñas en las uñas;
demolía huesos con huesos,
licuaba sangre en sangre,
golpeaba su nariz con su mandíbula. (14)

Se trata más de una violencia retórica que quiere dar un efecto de profundidad más que de dolor o dramatismo. La acumulación de imágenes anterior ofrece la imagen de un Dios volátil y maleable, que acaso por tedio y por omnipotencia podía golpear *su nariz con su mandíbula* y licuar su sangre con su sangre. Pero una vez más, no sirve de nada: este gran canario seguirá solo en su jaula:

y continuaba solo, en el roer.

Así finaliza el poema en la misma soledad anunciada desde el tercer verso (*con existir a solas*). El verso del remate resulta entonces reiterativo del tercer verso; del sexto (*solterona universal*); del noveno (*gastábase en sí mismo*) y de los versos doce y trece (*y todo era su cuerpo/ todo era él*). Todos esos versos prefiguran la idea de soledad que se desarrolla a lo largo del poema y provocan que no sea tan sorprendente el remate. En este poema el veneno es evidente y además efectivo, pues muestra un Dios incapaz, solitario antes que omnipresente, pero se debe matizar que es un Dios recreado a través de los ojos del yo poético. Sin duda

este poema es otro en los que se intenta imaginar cómo sería Dios si existiera, y que al mismo tiempo, aniquila al Dios to-do-po-de-ro-so y venerado en sus múltiples advocaciones. Las mordidas a lo sagrado son de las más violentas y eficaces en toda la obra lizaldeana.

Para finalizar aparecen los poemas: “Otra vez Monelle” y “Bellísima”. El primer poema está compuesto en verso libre, combinando versos de arte menor y mayor; destaca la sangría en varios versos del poema, lo que da un efecto de alargamiento en el ritmo y en las pausas de la lectura. El poema está dividido en cinco estrofas. El poema comienza interpelando a las *dulces señoras* del *gran mundo*, se dirige a todas las señoras refinadas en un tono aleccionador y retador:

Dulces señoras,
lo verdaderamente despreciable
no es prostituirse
sino prostituirse a medias.

La prostitución, si lo es a fondo
puede ser honesta y defendible, (9)

Las dulces señoras a las que se dirige el poema, seguramente, serían integrantes de la Liga de la Decencia, las mismas que durante el sexenio de Miguel Ávila Camacho prohibieron la película *Blanca Nieves* porque vivía con siete enanos... o le mandaron modelar el taparrabos a la Diana Cazadora; o como Carlos Abascal que sin ser dulce señora, censuró *Aura*. Vamos, que en todas las épocas y contextos habrá, lamentablemente, quienes censuren y pretendan esconder las grandes realidades sociales¹³² y económicas. El vocativo *dulces señoras* representa a todos los perpetuadores del doble discurso, a la vez que apela a todas las figuras de poder, a ellas va el mensaje:

Una puta es un hecho contundente
y respetable,
siempre que sepa su oficio
y sea profesional
y no se adorne
con galas extranjeras a su especie. (9)

¹³² En estas acciones de falsa o doble moral, como quiera llamárseles, subyace también un el doble discurso, uno que representa la realidad de forma directa y el otro que encubre. El doble discurso es uno de los aspectos que lo epigramático está siempre atacando. Es preciso que haya además una noción normativa del *deber ser* de una sociedad para que se pueda satanizar o encubrir mediante un doble discurso.

El poema suelta su veneno a la doble moral de las de cuello respingado que no son menos putas que las defendidas en el poema:

La prostitución [...] puede ser honesta y defendible, cuando no se disfrace de simple liberalidad, gran mundo o buen refinamiento diplomático. (9)

Así, este poema muerde las apariencias de todo el que le quede el mote de dulce señora u honorable caballero (ladrón de cuello blanco). Es una bofetada a la doble moral y re-dignifica la honestidad de las prostitutas, a la vez que condena el *refinamiento diplomático* que es el disfraz por excelencia de los poderosos que también se prostituyen, no en sitios marginados, si no en el *gran mundo*.

Alguna vez en una lectura poética de Lizalde en Bellas Artes, Marco Antonio Campos relataba el impacto que causó la lectura de este poema en un salón atestado de señoras elegantes. El también poeta, Campos, relataba que algunas de las señoras salieron indignadas a mitad de este poema porque les fue intolerable. Tratábase, sin duda, de *otras* dulces señoras, que no las del poema. Si las otras señoras hubieran sido más tolerantes se habrían percatado de que los indultos de nuestro poeta se sostienen por dos factores: la ironía y la sorpresa, pero tales damas ignoraban que se trataba de un poema epigramático y que faltaba la sorpresa final, el *cambio* de tono en la estrofa final del poema, cuando el yo poético invoca de nuevo a las dulces señoras con un gesto de cordialidad galante:

Sólo señoras mías,
Para concluir este discurso edificante
—no se entusiasmen todas— (9)

Después de estos versos hay un cambio de tono del planteamiento inicial, y afirma el yo poético:

solamente los dioses y las diosas
saben prostituirse
con arte verdadero. (9)

La sorpresa en este poema es la gran protagonista. Tal novedad se da por la introducción de un nuevo elemento al campo semántico del poema: *los dioses* y *las diosas*, que por ser los seres más bellos, y, desde luego, poderosos, ajenos a la realidad fáctica, son los únicas que hacen de la prostitución un hecho cotidiano. La intromisión, de nuevo, de lo divino como

elemento corrompido, aún más que las putas que invoca en los primeros versos. Tenemos en este poema tres sujetos aludidos, de menor a mayor nivel de degradación: las menos abyectas son las putas, merecedoras de respeto; después aparecen las dulces señoras que no son mejores que las primeras y, finalmente, los dioses y las diosas prostituidas desde ha tiempo. En *El libro de Monelle* de Marcel Schwob, una de las lecciones de Monelle, la prostituta dice: *Para todo deseo nuevo, engendra dioses nuevos*, y más adelante: *que todo dios sea dios del momento*.¹³³ Desde luego que los dioses a los que refiere Lizalde, tienen que ver con los que alude la primera Monelle de Schwob porque un dios prostituido tiene que ser un dios efímero, momentáneo, lo que está mostrando el poema al hablar de un dios prostituido y decadente, es destronarlo, restarle omnipotencia. El problema del poder subyace a la presencia divina de los poemas de *La zorra enferma*. Sólo la belleza de los dioses es lícitamente prostituible porque todo dios es una creación humana, un dios re-presenta un deseo humano.

La impaciencia de las señoras que abandonaron presurosas el recinto cualquiera, mientras Lizalde leía “Otra vez Monelle” es una clara muestra de lo incómodo que resulta este poema para ciertas mentes intolerantes. Esa es una de las cualidades de lo epigramático: exaltar, incomodar y enfrentar a los lectores, porque las mordidas que mencionamos en los primeros versos del poema, aunque estén matizadas al final del poema, sí fueron dadas. Ese es el juego de la ironía: decir y no decir, o mejor: decir sin decir. Y Lizalde lo sabe hacer muy bien.

Finalmente, en el poema “Bellísima” el tema es la finitud de la belleza y la perfección que hay en la misma. Desde el título se reconoce la hipérbole y se exalta la presencia femenina, la descomunamente bella. El poema está dividido en dos estrofas: la primera funciona como *expositio* y la otra como *conclutio*, la cual es más clara todavía por la aparición del adversativo por excelencia: *Pero*. El poema comienza como una declaración amoroso-devocional:

Oígame usted, bellísima
no soporto su amor
[...]
si fuera usted un poco menos bella,
si tuviera un defecto en algún sitio,
[...]
una peca en el alma
[...]

¹³³ Marcel Schwob, *El libro de Monelle*, pp. 12-13, disponible en línea.

yo podría tolerarla. (11)

Lo insoportable que puede ser la belleza ajena es el tema de este poema, una belleza que pareciera inmaculada, inalcanzable, amenazante e incómoda, así es la Bellísima de este poema. Este es quizá uno de los pocos poemas, junto con “La bella implora amor” en los que el poeta deja escapar pinceladas de amor, de admiración a una belleza exacerbada, impiadosa por inalcanzable, al estilo del romanticismo, según leemos en la estrofa conclusiva:

Pero su cruel belleza es implacable,
bellísima; (11)

Tanto que el yo poético no puede aceptarlo y antepone el humor, con una comparación, para soportar tal belleza:

Y desespera comprender
Que aún la mutilación la haría más bella,
como a ciertas estatuas.

Sólo la Venus de Millo es más bella que esta bellísima del poema. La risa es el fin de los escasos poemas amorosos de Lizalde. Lo que recuerda un epigrama del poeta español Carlos Marzal, oportuno para entender la lógica de *La zorra enferma* y gran parte de la propuesta poética de Eduardo Lizalde. Dice Marzal: *No te tomes tan en serio/ que piensen que te tomas en serio*. Lizalde es un poeta antiolemne, y un tanto agresivo, no apto para humores simplistas, ni para románticos melodramáticos, y tampoco para moralinos asustadizos. ¿Qué tanto los epigramas de Lizalde son un guiño inocente, o un veneno mortal? Depende de qué tanta apertura e ingenio tenga el lector para que los poemas de *La zorra enferma* repelan o atraigan y, en el mejor de los casos, reflejen al *hipócrita lector* del que Lizalde se mofa.

Lo cierto es que tanto los epigramas clásicos como los poemas epigramáticos están llenos de inconformidades ideológicas, religiosas, amorosas, sociales, etcétera. Así pues, el inconforme poeta Eduardo Lizalde se dirige, con su libro, a dos grandes grupos: los empoderados quienes dictan las reglas, el *deber ser* en cada aspecto de la vida, y por otro lado, a los otros, como el yo lírico del libro, inconformes, a ellos les regala lo epigramático, a veces presentado como risa ingenua o mueca simple, y otras en forma de imprecaciones venenosas. Acaso la literatura, como el arte en general, son el terreno propicio para la inconformidad, para crear mundos posibles que en la cotidianeidad se quedan en el terreno resbaladizo de la utopía; sin embargo, el lenguaje y los recursos epigramáticos, por su uso

del ingenio y el humor, destacan y se empoderan. Si la palabra es poder, la palabra epigramática es de tal certeza que el lector inconforme se verá impactado de una forma u otra al terminar a lectura de *La zorra enferma*. En última instancia, el libro que ocupa este trabajo muestra que los recursos humorísticos siempre serán los idóneos para la catarsis de una sociedad decadente. Lo que sucede si se critica los sistemas sin ingenio, sin ironía ni humor negro, es que se queda en la tediosa acumulación de quejas, que se irán a la basura por ser *más de lo mismo*. *La zorra enferma* muestra que lo epigramático es el terreno propicio para depositar las inconformidades, para protestar, para empoderarse aunque sea en el breve espacio de un epigrama clásico o en un poema epigramático. Hasta la fecha, ningún epigramatario ha sido encarcelado, y tampoco ha destronado a los poderosos, y Lizalde sabe que tampoco él será el primero, la libertad de expresión le permite darse el lujo de intentarlo, de escupir su rabia en forma de epigramas y poemas epigramáticos. Esos escupitajos epigramáticos son dignos de análisis detallados porque la palabra epigramática, como se ha visto reiteradamente aquí, no sólo empodera al ingenioso poeta; lo más importante, empodera a los lectores, quienes eligen entre la indiferencia y la acción social. Por eso la poesía sigue siendo una luz frente al futuro, luz inagotable que trasciende su época original y deja sus huellas varias décadas después.

Conclusión

En *La zorra enferma* hay una conciencia clara de que el discurso epigramático es la mejor opción para evidenciar las fallas de las ideologías decadentes, sean políticas, religiosas, amorosas o literarias. A estas ideologías, o campos particulares, se los llama aquí *sistemas* porque están establecidos de acuerdo con ciertas reglas que conducen a un mismo fin: perpetuar el *statu quo*. Todos los sistemas abordados aquí son de poder, de *perpetuación* de poder, para que este último se mantenga el sistema termina por corromperse. Se trata de sistemas bipartitos conformados por dominantes y dominados. Bajo esta lógica siniestra de dominio y de libertad coartada, la palabra poética encuentra en el discurso epigramático la forma más aguda de criticar y ridiculizar las convenciones y los supuestos que rigen cada uno de los sistemas confrontados. En la obra estudiada se emplea el discurso epigramático como una forma de empoderamiento en la que el arma es la palabra incisiva. El poder y la efectividad de la palabra epigramática se deben a que se trata de un lenguaje mordaz cuyos fines son la crítica, el insulto o la blasfemia. Mediante este ejercicio expresivo, la libertad se reestablece, al menos, en el espacio del poema. En la lectura del poema aparecen instantes de liberación para el lector que se reconoce en los versos de *La zorra enferma*. A lo largo de la investigación se ve cómo el epigrama se vuelve un ejercicio de libertad, lejos de ser un delito perseguible porque en el espacio del poema todo está permitido; por ello este discurso es tan efectivo como ejercicio crítico. Algo que singulariza al poeta estudiado de la tradición que lo antecede, sin duda es el tono, la peculiar tesitura desesperanzadora a la vez que ácida. Lizalde incide en el doble discurso para desenmascararlo con una inusual crítica, mezcla entre lo gongorino y lo abyecto.

Por lo anterior, la hipótesis defendida a lo largo de esta investigación fue “El discurso epigramático en *La zorra enferma* de Eduardo Lizalde es la estrategia crítica y de empoderamiento frente a las convenciones de los sistemas político, religioso, amoroso y literario”. La hipótesis planteada se confirmó. Para ello la investigación planteó analizar los componentes epigramáticos y cómo se presentan en el libro. Así, se observó que la noción de epigrama es amplísima por remontarse hasta cinco siglos antes de Cristo, y ha ido evolucionando a tal grado que hoy es más práctico hablar de discurso epigramático porque

amplía las posibilidades del clásico género epigramático, y coloca la noción de discurso en terrenos artísticos que van más allá de la poesía, o incluso, más allá del arte como lo son los soportes de las plataformas sociales twitter y facebook. Así, cualquier forma que pueda llamarse epigramática tiene por objetivo enfrentar, criticar e insultar a todo aquello que esté expuesto a la crítica colectiva. Hay que decir que el discurso epigramático tiene una función didáctica de crítica social, en tanto que se vale de la sátira para hacer escarnio del *deber ser*. Porque si hay alguien, o algo, que ostente el poder para dictar las reglas de la dinámica social, ¿por qué no rebelarse ante esa presencia y empoderarse?

Para hablar de discurso epigramático se necesitan tres características principales: direccionalidad del discurso, acidez y remate novedoso, impredecible. El concepto de *discurso* va más allá de la de *género epigramático*, y en esta investigación sirve para observar cómo opera lo epigramático en la usanza clásica del género y cómo se flexibiliza el discurso en el poema epigramático. Es el discurso lo que varía de una forma a otra.

Para desentrañar los componentes principales del discurso epigramático esta investigación se dividió en tres capítulos: el primero sobre las nociones de género, estilo poético y discurso epigramático. De ese capítulo se concluyó que la noción de género es más útil mientras, más flexible, y que es dependiendo del uso que se le dé a los géneros, de los objetivos expresivos con los que se utilice, que los géneros aceptan modificaciones y dejan de ser sistemas cerrados de reglas fijas. Respecto a la noción de estilo se descubrió que en el libro el estilo críptico y desesperanzador del poeta luce mucho más, gracias al discurso epigramático. Por lo tanto, en *La zorra enferma* la mordacidad está entre la burla descarada, el insulto, el humor negro, la ironía, recurso protagonista del libro, la farsa y el discurso publicitario sensacionalista; además, los poemas en ocasiones son aderezados por algunos versos de humor simplista que, desde esta perspectiva, cumplen la función de suavizar la severa crítica. El estilo del poeta mexicano ha trascendido porque en él se pondera la visceralidad y el espíritu dionisiaco como alterativas para hacerle frente a los vacíos de la época contemporánea en la que lo vigente son las nociones de fragmentación, de insatisfacción y sinsentido. El mundo, desde la poética lizaldeana, es un lugar tétrico y abyecto, digno de la más profunda de las animadversiones. Todas estas características deprimentes constituyen el estilo poético de Eduardo Lizalde: oscuro y crudo.

En el capítulo dos se analizó que el ejercicio del epigrama clásico en Lizalde está influenciado por epigramatarios como Lucilio o Marcial, de quienes conserva la mordacidad absoluta. Mientras de Catulo retoma el motivo amoroso para escarnecer la prototípica figura del Catulo enamorado, pasional y del amor mismo. De François Villon, el desparpajo y el improprio, la idea del poeta como ente socialmente anómalo, incómodo. Y de Ezra Pound la emulación de una poesía que busca la pureza expresiva y la renovación discursiva. Tales son las influencias más destacadas el libro, de la voluntad expresiva del discurso.

Los epigramas clásicos en Eduardo Lizalde buscan la univocidad, la certeza, la rapidez y están llenos de veneno. El conteo de epigramas breves dio un aproximado de 80 epigramas; es decir, que en el libro predomina el epigrama clásico. Los criterios utilizados para hacer la selección de epigramas, a saber, fueron cuatro: el tono mordaz, el factor sorpresa en el remate, la estructura bipartita: *expositio-conclutio* y la brevedad; de las anteriores las dos características básicas son la brevedad y la mordacidad, éstas últimas son el *sine qua non* del epigrama clásico.

En el tercer capítulo se abordó el poema epigramático, y se descubrió que este tipo de poemas aparecen en el libro gracias a un ejercicio de libertad expresiva del poeta. El poema epigramático aparece por dos motivos principales: por necesidad expresiva y por experimentación con el también llamado, género breve. Tal afán expresivo del poeta no se limita a dos, cuatro, o al verso único, aparecidos en muchos epigramas clásicos, sino que acepta la flexibilidad y la variación en cuanto a extensión, pero sin dejar de lado su mordacidad. En cuanto a la experimentación genérica se mostró que el discurso epigramático es un ejercicio lúdico, más que tratar de amoldar a expresión a un género y tener así un ejercicio emulador de epigramas clásicos “a lo Marcial”, “a lo Lucilio” o “a lo Catulo”, lo que persiste en los poemas epigramáticos, al final, es el estilo del poeta. En el discurso epigramático de *La zorra enferma* persisten estructuras y formas de los epigramas clásicos, con las maneras particulares de Lizalde. El poema de estilo epigramático es una particularidad lizaldeana que se puede rastrear desde el segundo libro *El tigre en la casa* (1970), pero, desde la perspectiva de esta investigación, en *La zorra enferma* hay una experimentación deliberada con las formas epigramáticas.

Otro de los aspectos vitales de lo epigramático es la direccionalidad del discurso. Lo epigramático representa una interpelación constante, un reclamo con destinatarios concretos.

El discurso epigramático siempre le habla a algo o a alguien; por eso en *La zorra enferma* el discurso está dirigido a los poderosos, a ellos es a quienes ataca con mayor fervor. El ejercicio epigramático es, en última instancia, un intento por desestabilizar el poder condensado en cada uno de los sistemas considerados en la hipótesis de esta investigación. Para entender los abusos del poder a los que tanto ataca el discurso epigramático se planteó la noción de *doble discurso* que no es más que un encubrimiento, un disfraz del discurso dominante, del *deber ser* y del *aquí todo está bien*. Bajo esta apariencia de bienestar se encubren las verdaderas heridas sociales, el envés de la decadencia que le toca al epigrama desentrañar. El discurso epigramático surge como la mejor alternativa para evidenciar los vacíos de ese doble discurso que muestra solo una parte de la verdad, y, a veces, ni siquiera eso, sino que enmascara la realidad. Es así que bajo el discurso de estabilidad subyace el problema del mal en el hombre, de la corrupción intrínseca al ser humano, preocupación central en toda la obra lizaldeana. La propuesta poética de Lizalde cree en el mal como principio fundador, en la corrupción y en la inmundicia, antes que en la belleza o en el bien, en la aniquilación como preámbulo inevitable para la renovación. Todo hombre esconde tras de sí, un germen de maldad y perversión, como lo dijera Marcel Schwob en voz de Monelle, la prostituta: *para la bondad superior hay que aniquilar la bondad inferior. Y así el nuevo bien se presenta saturado de mal*. Si hay que elegir entre bien y mal, a la poesía de Lizalde le parece más probable que el mal se adelante. Ya sea en forma de asesinatos, de fanatismos ideológicos e irracionales, en amores cursis, predecibles y, por lo mismo, aburridos; o bien, en reglas que limiten lo que el arte y la poesía deberían ser. El espíritu derrotista Lizaldeano entiende que la única certeza es la decadencia y la corrupción, el aniquilamiento.

Ni el amor se salva del holocausto del mal. Se observó que los epigramas clásicos y los poemas epigramáticos cuyo eje es el amor, entienden que éste *no es cosa tan extraordinaria*. Lo epigramático en este caso ataca los supuestos de que el amor constituye la mayor fuerza del universo y que; por lo tanto, todos deben perseguirlo como desesperados porque tiene fecha de caducidad. Por eso el amor pierde sentido y se banaliza, por la sobreexplotación del discurso amoroso en un mundo en el que predominan las desgracias y la iniquidad. Cualquier utópico que se enfrente a *La zorra enferma* aprenderá que el mundo está construido para la desilusión y la desgracia. El amor es sólo un juego en el que triunfa la lascivia, el placer carnal y el vacío que esto deja. Hay tantas formas de amar como seres humanos, y concebir

al amor como el máximo bien al que puede aspirar el hombre resulta erróneo. Lizalde ataca las convenciones sobre el amor para darle libertad y para declarar que cada quien tiene su forma, sana o enferma, de amar. Si todo está corrompido es, desde luego, por la escasez de amor o, quizá porque en realidad nadie sabe nada del amor, palabra manoseada y poco apetecible.

En cuanto al sistema literario se observó que el libro recurre constantemente a las nociones de género para hacer una suerte de arte poética percibida en varios epigramas. El yo poético reequilibra la balanza del ejercicio poético: el poema no es algo tan extraordinario y sobre todo inalcanzable para las masas, reservado para las mentes más brillantes. Se debe bajar a la poesía de esa torre inalcanzable y aceptar que el oficio poético requiere conocimiento y rigor técnico y estilístico, sin llegar al artepurismo vacío de sentido y contenido. Lo epigramático también es un motivo en sí mismo en el libro; es decir, el epigrama clásico reflexionando sobre sí mismo. El sujeto poético es consciente de que se puede ser breve y efectivo al mismo tiempo; la brevedad no es tan importante como la certeza y la efectividad. Otro tema vital de la obra es la libertad, uno de los motivos subyacentes en todo el ejercicio epigramático lizaldeano. La literatura es inofensiva y debería estar alejada de todo panfleto doctrinal. El arte no puede estar al servicio de ninguna ideología porque perdería su libertad creadora.

El sistema religioso se erige como el segundo destinatario sobre el que más se ensaña el veneno epigramático. La poesía lizaldeana se regodea ensayando postulados sardónicos que respondan a la pregunta sobre la existencia de Dios. Lizalde, según se lee en sus poemas, encarna a un hereje, un blasfemo irredento. Hablar de Dios en la moderna era del vacío existencial conduce a una sola reacción: la blasfemia. Ésa es la respuesta que da *La zorra enferma*. Dios no sólo no existe, sino que es el gran culpable de la decadencia humana. El poderoso entre los poderosos; y, al mismo tiempo, reducido al ridículo porque gracias a su indiferencia y su abyección no merece más. Dios es más abyecto que cualquier mortal que se precie de serlo.

El escarnio a lo religioso produce placer y poder en el yo poético. Si histórica y culturalmente la idea de Dios ha sido medular para frenar los instintos humanos primitivos, los poemas epigramáticos antiDios aparecen como prueba de que Él tampoco es tan poderoso; al menos en el contexto del libro. La voz poética se alza mucho más poderosa que

la idea de Dios, quien queda como *la solterona universal*. La religión constituye, tal vez, el sistema de control más poderoso del mundo y, pese a que la modernidad ha cedido más espacio al hombre como ser independiente y librepensador, el Dios heredado por la tradición cristianocatólica sigue siendo la sombra de poder más efectiva que haya nublado la inteligencia humana. Por todos los prejuicios que Dios ocasionó y ocasiona al devenir humano, el poeta tiene derecho a escupirle y hasta a crucificarlo de nuevo porque no basta una sola crucifixión. Una de las ideas que ayudaron a precisar hasta qué punto el sentido herético es importante para empoderar al discurso epigramático es la afirmación de Christopher Hitchens “burlarse de la religión es una de las cosas más esenciales de la vida” porque es una forma de liberación. Pero, sin duda, el poder del yo poético frente a Dios consiste en invertir al culpable de la desdicha humana, ridiculizándolo. Para la religión, la curiosidad y el mal intrínseco del hombre lo arrastraron al pecado; siendo así, culpable de su propia desdicha. La gran herejía observada en *La zorra enferma* reside en invertir al culpable, culpar a Dios; eso no es más que astucia, la propia del discurso epigramático. Estudiar la vena herética y blasfema de Eduardo Lizalde sería un tema toral para futuros acercamientos críticos.

La clase política es la otra gran destinataria del veneno del libro, acaso, la principal. Como se vio páginas antes, el mismo poeta declaró en entrevista que el libro es *completamente antistalinista* y que en el libro se traduce en la severa crítica hecha a la búsqueda de poder; en última instancia, ése es el significado de la política. Sin embargo, pese a que ésa haya sido su intención primera, y a que se cumpla la crítica a la doctrina marxista —que más que beneficiar al comunismo, terminó reforzando el capitalismo— estos datos se quedan en el plano contextual de la obra. Pero la recepción actual traspasa esa intención declarada por Lizalde. Cuarenta años después de la publicación de *La zorra enferma*, la crítica política guardada entre sus páginas continúa ajustable al sistema político de cualquier país actual. Quizá con la globalización y su revolución tecnológica, lo único que haya cambiado es la velocidad con la información de los acontecimientos diarios, rebasando a los usuarios. Acaso hoy gran parte de la sociedad está más informada del caos global y decide evadirse. Lo único cierto es que el mundo es cada vez más abyecto. El lastre del doble discurso impera aún. El panorama actual es más decadente que en 1970, por eso la *pobre palabra deprimente* del libro parece tener la razón: no hay redención, el sistema está diseñado para la

autoaniquilación. El hombre tal vez continúe deshumanizándose hasta su completa extinción, ya que el panorama no permite otra cosa, ni desde la década de 1970, ni ahora. Es imposible creer en un amor reivindicador, o en una omnipotencia divina que frene la devastación.

Sin duda, es en la crítica política donde el yo lírico parece tener más inconformidades acumuladas pero la política, en sentido amplio se entendió en esta investigación como todo ejercicio social que busque el beneficio mayoritario en cualquier geografía. En la estructura funcional de toda *polis* la religión, el arte, la literatura y el amor tienen la función de ejercer poder. Cada sistema constituye un conjunto de fuerzas en acción que intentan controlar para obtener un beneficio. Por eso, lo que el libro tiene de político está, en sentido amplio, vinculado con el sistema amoroso, religioso y artístico.

La parte política que el libro sataniza es la falta de ética y el ejercicio inequitativo del poder, de la distribución de recursos. Aquella frase tan común que dice que el poder se ejerce por la imposición de unos cuantos es la que motiva varios de los epigramas y poemas epigramáticos de *La zorra enferma*. Bajo el disfraz de partidos políticos, luchas sociales y revoluciones, se enmascaran abusos, excesos ideológicos que, analizados sin la candela partidista, no dejan de ser más que excesos ideológicos que encubren fanatismo, y afán de control. No hay revolución ni ideología que se salve del fanatismo, toda ideología está condenada al fracaso porque todo es prostituable, cualquier dosis de poder es susceptible de corromper la mejor de las intenciones. Todo bien engendra en sí mismo el mal, como opuestos aniquiladores.

Así como los poderosos son confrontados, los oprimidos también son juzgados. Lo epigramático en Lizalde apela a la inteligencia humana como única posible solución frente al caos. Desde el epígrafe que abre el libro se advierte que la enfermedad más peligrosa es la inteligencia. Pero sin duda se habla de *otra* inteligencia, de *otra* especie humana que en verdad sea humana, de acción más que de palabra. Hasta la modernidad, la especie bípeda sólo ha dado pruebas de primitivismo con todo el instinto predador que eso supone. En conclusión, la enfermedad a la que se refiere el título es la inteligencia porque gracias a ella, se tiene conciencia suficiente para percibir los abusos del poder. Así, carácter intelectual y ejercicio de pensamiento crítico, conforman dos valores base de todo el libro. Gracias a la inteligencia es posible la crítica a los sistemas. A causa de la inteligencia el hombre logró trascender a sus predecesores y también sobrepasar sus límites. Tampoco la inteligencia es

cosa tan favorable, porque en su nombre se ha destruido el hábitat y el hombre es un ser sucio y egoísta. Los excesos de lo que sea que signifique inteligencia también conducen a la extinción y al abuso de poder.

Se descubrió, junto con Jonathan Culler, que, en última instancia, el libro interpela al lector. La presencia del lector resulta determinante para que el discurso epigramático tenga razón de ser. Y aunque se dijo que cualquier lector inconforme puede encontrar respuestas, risa o asco en el libro; este está idealmente dirigido a un lector sagaz, de pensamiento veloz y cuyo temperamento irónico y mordaz coincidan con el tono epigramático del libro; estos son los lectores que disfrutarán la lectura de este libro: an-ti-fal-sa-mo-ral. El lector de naturaleza escéptica, que tenga el humor bastante oscuro, encontrará en *La zorra enferma* una lectura catártica y divertida que le ayudará a sobrevivir en esta civilización decadente, como atinadamente lo señala Eduardo Stilman: “El escepticismo y la agresividad del humorista serían argucias innecesarias en un mundo sin interrogantes; por eso el humorismo se niega a los satisfechos, a los ortodoxos de todas las sectas, a los dueños de las soluciones. El humorista está buscando siempre”. El poeta se dirige a los inconformes, los insatisfechos, como él. La poesía es, en última instancia, búsqueda de sentido, intento por encarar el mundo. Por eso la ironía y el humor negro son indispensables en la vida y en la obra lizaldeana, porque ayudan al hombre a reírse de sí mismo, para reírse libremente del contrincante. En el humor radica parte de la fuerza de la poesía lizaldeana: el poeta antisolemne que se ríe primero de sí mismo, de su oficio, de lo ridículo que es y que todos somos, para reírse sardónicamente de todo lo que lo rodea. El empoderamiento epigramático sería imposible sin el brillo humorístico. La propuesta poética lizaldeana es desesperanzadora y críptica, cierto, pero nunca lo es demasiado, gracias al humor que es una de las formas más inteligentes de crítica a los sistemas. El discurso epigramático se empodera gracias a la ironía y al humor porque es una forma de *suavizar* el discurso. En el aspecto humorístico lizaldeano hay otro campo fértil para continuar la labor de investigación académica.

Todavía queda por resolver. El problema de la imagen de la zorra invocada en el título de la obra. En el imaginario de las fábulas la figura de la zorra es una constante, ésta representa, por lo general, la astucia, la rapidez y el engaño. En la investigación se precisó también que la palabra *zorra* es utilizada como sinónimo de prostituta, de decadencia. En la obra la palabra *zorra* alude principalmente a la prostitución, a la corrupción y a la decadencia; ése es su

primer simbolismo en la obra, pero la misma palabra también acepta otras posibilidades. El enunciado: la zorra enferma es una aparente contradicción porque ya no se trata de una zorra tan hábil, sino más bien de un animal imposibilitado. Como se vio en la investigación, el título de la obra se encuentra en la primera parte de la obra titulada: “La zorra”, exactamente en los versos finales del poema “Revolución, tiendo la mano”: *No es veneno esta triste palabra deprimente/ de zorra enferma/ que te doy.*

Desde las fábulas de Esopo hasta los *exemplums* del *Roman du Renard* y los de don Juan Manuel en *El Conde Lucanor*. La raposa es la protagonista de estas fábulas que sirvieron para aleccionar a la sociedad medieval sobre los peligros del mal comportamiento. En esos textos se dibuja un animal con características humanas. Y en el caso de la obra de Lizalde, se muestra a personajes reales ficcionalizados que tienen infinidad de características siniestras y animales; o sea, el mecanismo animal-humanizado, se invierte en la poesía del mexicano, pero la moralización y el tono satírico se mantienen en *La zorra enferma*, como en las fábulas citadas.

Hay además dos similitudes interesantes entre *La zorra enferma* y los textos español y francés de *exemplums*. En el *Roman du Renard* hay varias versiones de *exemplums* en los que el zorro es gobernante vil: “Renard está muerto, Renard está vivo; Renard es horrible, Renard es vil; y Renard reina”.¹³⁴ Estos versos explican que el zorro es utilizado para simbolizar lo vil y los bajos instintos; el zorro es vil porque los gobernantes también lo son. Lo mismo sucede con el César lizaldeano, equiparado con un puerco junto con sus gobernados. Por eso la tradición ha enseñado que un zorro muda de costumbres a su conveniencia; es decir, se prostituye. Incauto aquél que se fíe de la palabra de un zorro. ¿Por qué ha de fiarse el lector de una zorra que se hace la enferma? Quedó claro a lo largo de la investigación que el yo poético intenta timar a su lector. ¿Por qué no ha de engañar con el título? Es mucho más probable que la zorra se haga la enferma, suceso típico dentro de la iconografía de las raposas: la astucia lleva a la zorra a hacerse la muerta para pasar desapercibida y sobrevivir a cualquier amenaza. *La zorra enferma* puede funcionar también como táctica de sobrevivencia en un mundo hostil. La raposa lizaldeana pareciera aludir a que para habitar entre personas más poderosas se necesita astucia: *más vale maña que fuerza*,

¹³⁴ Diana Lucía Gómez-Chacón, “El Roman de Renard”, en *Revista digital de iconografía medieval*, vol. VI, núm.12. (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2014), p. 49, disponible en línea.

como aconseja el refranero popular. Tal sagacidad acaso viene del *exemplum* XXIX: “De lo que aconteció a un raposo que se echó en la calle et se fizo el muerto” del libro *El conde Lucanor*. Donde éste último cuenta a su consejero que su pariente vive en un sitio donde sufre los excesos del poder y por falta del mismo no puede revertir la situación; hasta que, hartado de su circunstancia, está dispuesto a arriesgarlo todo con tal de no seguir viviendo así. El consejero del conde le cuenta la historia de una zorra que para salir bien librada de un inminente asesinato, se tira al piso y se hace la muerta, logrando escapar sin que nadie se percate.¹³⁵ La zorra representa astucia y agilidad, cualidades que brillan en *La zorra enferma* de Lizalde. El mundo que se satiriza en la obra lizaldeana es imperfecto, en él el abuso de poder está a la orden del poema.

Es altamente probable que Eduardo Lizalde conociera la importancia de la zorra en el campo semántico del poder; por lo tanto, la alusión del título se remonta a las lecciones moralistas al estilo de los *exempla* y al contexto adverso de la raposa que se hace la muerta para salir bien librada de un contexto opresor. La zorra tiene una doble carga semántica en el libro analizado: primero es lo corruptible, la degradación latente y; por otro lado, la astucia, la sagacidad y el engaño. Por lo tanto, si la inteligencia es la enfermedad de la raposa, la raposa enferma representa la degradación, la corrupción. Y a la vez, la deficiente inteligencia humana, quien queriéndolo o no, termina destruyéndose. Todos los personajes que cohabitan en el libro son burlados de alguna forma por la presencia de la zorra venenosa que lanza palabras acaso para vengarse epigramáticamente de los excesos del poder.

La zorra enferma se divide en seis partes. Se dejó la última parte titulada “Las profecías” para este apartado conclusivo porque cierran el libro de forma significativa y porque en esa sección está la visión a futuro, propuesta en el poemario. Pese a que las profecías no son propiamente epigramáticas, sí arrojan mucho sentido sobre el tono decadente que guía a todo el libro. La única posibilidad de sobrevivencia en este hábitat que tiene mucho de caníbal. Ya lo demostraron las páginas del libro: el hombre es una bestia predadora de otras bestias de su misma especie. Y aunque el hombre es *menos bestia que la bestia* (p.99). También aúlla, pero no puede hacer otra cosa porque el final apocalíptico está cerca:

A espada, a hierro moriremos
(matanga, dirá la changa),

¹³⁵ Véase Don Juan Manuel, *Don Juan Manuel y los cuentos medievales*, sel. Y notas María Goyri de Méndez Pidal (Madrid: Biblioteca literaria del estudiante, s/f.), p.111-114, disponible en línea.

que nadie duerma en veinte años (*Loc. cit.*).

La especie humana llegará a su fin sumida en el caos más terrible y no hay retroceso ni esperanza. En *La zorra enferma* no hay escapatoria. La única opción es el aniquilamiento. Se debe decir que el hecho de que el interés de esta investigación sea lo epigramático, dejó fuera varios poemas otros y en esos poemas no analizados aquí puede haber un vacío a nivel de la isotopía o del sentido global de la obra. Pero se procedió con la certeza de que los poemas no analizados aquí no modifican la propuesta crítica de esta investigación.

Se ha comprobado aquí que el discurso epigramático es el ideal para criticar la doble moral y su doble discurso que perpetúan el poder; eso es un hecho comprobable. El ejercicio epigramático intenta destronar y juzgar la dinámica socio-político-religio-amorosa, imperante. Se comprueba una vez más que los alcances de la palabra no tienen unidad de medida ni de impacto. Pero pese a que se trata de un discurso contestatario, riesgoso en la medida que las palabras inciden y modifican la realidad y en la medida que la poesía es una contribución a la realidad, el mundo cambia cuando surge un buen poema, como diría Dylan Thomas. Eduardo Lizalde es un poeta universal y trascendente en la tradición literaria latinoamericana. Como se vio a lo largo de esta investigación; su voz poética destaca por su irreverencia, sus insultos y su descaro. La poética se enriquece por emplear el discurso epigramático, ya que el poeta es de por sí irónico. La ironía y el humor negro son los grandes recursos de la poesía lizaldeana. Lo anterior lleva a concluir que el aporte de este libro consiste en empoderarse para criticar las convenciones, como se ha repetido, hasta la saciedad, a lo largo de estas páginas.

El sujeto lírico detrás de los poemas funciona como juez y parte, goza del don máspreciado del artista: la libertad de expresión. La propia palabra, la inteligencia y la lucidez de la conciencia permiten que el discurso epigramático siga experimentándose porque más allá del tono desesperanzador de la propuesta lizaldeana; más allá de la maledicencia de sus versos, subyace el gran conflicto de la modernidad: la deshumanización que es en verdad la gran plaga, la amenaza para la especie humana y el entorno entero. Frente a la deshumanización, la poesía atisba la esperanza de que la palabra reviva desde la página hasta la lectura y se encarne en los lectores. La poesía siempre será esperanza, el ejercicio poético lizaldeano es un intento amargo de iluminar, a su lúgubre manera, el devenir humano.

Apéndice. Poemas epigramáticos

I. “LA ZORRA”

- (1) “Perdón querido Karl”.
- (2) “Mañana, revolucionarios”.
- (3) “La mano en libertad”.
- (4) “En este parque Caín anda jugando con su hermanito”.
- (5) “Carta urgente al creador del universo”.
- (6) “El asesino está a la vista”.
- (7) “Vino, mujeres y canto”.

II. “¿QUIÉN INVENTÓ ESTE JUEGO?”

- (8) “La bella implora amor.
- (9) “Otra vez Monelle”.
- (10) “Adán tampoco está conforme”.
- (11) “Bellísima”
- (12) “Oración para las horas de auténtico infortunio”.
- (13) “Herida”.
- (14) “Gran canario”.

(1)

La soga está siempre
 al cuello de alguien.
 El estado es eterno.
 El hombre será siempre
 lobo artero del hombre.
 La plusvalía famosa y sus vampiros,
P sobre *v* y todo eso,
 seguirán chupando, de algún modo,
 sangre humana.

¡Ay santo camarada! ¡Ay Cristo enorme!
 no hay destino bueno entre nosotros.

Sólo una esperanza:
 que el hombre vuelva
 sobre sus pasos turbios,
 que el pie recorra músculos arriba
 su propio peroné,
 su tibia horrenda;
 que vuelva hacia aquel mono
 que hoy se parece a él,
 que vuelva a aquella cosa que él no era,
 o bien, sucumba entero
 —pasto, él mismo su Atila—,
 y otros, mejores, menos inhumanos,
 sólo hormigas tal vez,
 o flores sólo, que sepan de su tallo
 —otro ensayo del hombre en pocos términos—,
 tomen su puesto en el volante.

(2)

Qué interés te sigue Jesús mío

LOPE

Y yo les dije, voy, estoy conforme.
 Espérenme tantito.
 Como José Ramón yo canto claro,
 y liso, Nicolás,
 entiéndanme un momento.
 También soy comunista en ratos de ocio
 prolongados. No soy bueno.

Pero me asomo ahora a la ventana
 y el ángel argentino toca abajo
 su porfiado organillo;
 llama a la puerta con la mano herida,
 toca su mano, sola, en esta puerta y digo:
 le abriremos mañana, qué carajo,
 para lo mismo responder mañana.

(3)

Escribir no es el problema.
 Miren flotar la pluma
 por cualquier superficie.
 Pero escribir con ella
 –Montblanc, Parker o Pélikan–
 sin mesa a mano, tinta suficiente
 o postura correcta,
 es imposible,
 y a veces pernicioso.

Puedo escribir, señores,
 con los ojos cubiertos,
 vuelta la espalda al piso,
 atadas las muñecas,
 esparadrapo encima de los labios.
 Puedo:
 pero no garantizo ese producto.

(4)

Queridos asesinos
 de este lado y de aquel otro:
 todo anda sobre ruedas.
 Si se exponen buenas razones históricas
 y convincentes disculpas estratégicas,
 ya no hay delito que perseguir.
 Se explica el hambre de doscientos
 o trescientos –da igual–
 millones de personas
 –quién no se contrista por todo eso–.
 se justifican panzas reventadas
 y vivientes osarios de pintorescos niños
 de color
 –cosa que también, sincera y tristemente lamentamos
 todos–,
 Sigán su curso y dejen a la gente hablar,
 como decía aquél grande.

Síganlo, señores.
 Tendrán la última junta de alto nivel
 en el infierno, y nuestra historia
 tratará sus almas muy tiernamente,
 espero.

(5)

Afortunadamente, Dios,
 afortunadamente para ti,
 no existes.
 Se te hubiera mezclado en este horrendo asunto,
 si existieras.
 Grande era el riesgo:
 Te habrían juzgado en Nürenberg
 como criminal de guerra,
 con otras inocentes y alemanas
 criaturas tuyas
 y como el principal entre los delincuentes,
 el lobo entre los lobos.
 Sólo el Papa Pío XII
 (siempre tan piadoso como su apelativo),
 confabulado tiernamente con los nazis,
 por purísima bondad seguramente,
 y dulcemente aliado con las peores causas,
 te habría defendido.
 ¡Las que hubieras pasado!
 Habrías –estoy íntimamente persuadido–,
 abjurado
 de la filosofía tomista
 y ostentado
 tu carnet del partido comunista antes oculto,
 y habrías creado en Auschwitz
 una suntuosa cámara de gases,
 con otra cruz en medio,
 para autoejecutarte
 y autocrucificarte solo frente al mundo
 con tu estrella infamante de judío
 colgada al cuello.

Qué reprise del Gólgota, Dios mío.

Qué colofón al nuevo testamento.

Sólo es un bello sueño,
 pero de buena gana
 yo habría puesto el pulgar y el puño hacia abajo

en tu presencia,
 porque aún no existiendo
 eres el verdadero responsable,
 y exactamente por eso
 –creo que lo dijo algún ruso–,
 porque has cometido la vileza espantosa
 de no existir,
 todo está permitido.

(6)

No hacen falta los cuidados estilísticos,
 ni la sintaxis,
 ni la literatura:
 No hay para qué decir siquiera el nombre,
 la palabra que designa este país destruido.
 No hay tampoco para qué escribir
 el nombre del país que en aquél otro
 derrama sangre,
 ni el tiempo, años o meses,
 que tienen los hampones y vampiros
 que tal país drigen,
 de masacrar hombres y niños
 en ese y otros míseros pueblos
 que vencerán a costa de un sacrificio loca y
 bellamente heroico
 a todas estas bestias babeantes y doradas.

Así es de claro. No es necesario el nombre.
 No hacen falta los mapas.
 No se diga ni en fotos
 cuando se ilustre este poema
 (póngase acaso al margen un perfil de guadaña,
 algún jinete apocalíptico, amamantado por las venas
 de Durero).
 Sobran las palabras:
 Todo el mundo conoce al genocida supremo.

(7)

Ya en Praga tuve a menudo la vaga im-
 presión del carácter amazónico de los
 burdeles.

FRANZ KAFKA, *Diarios*

Más muertos hubo en las cantinas y
casas de asignación que en nuestros
campos de batalla revolucionarios.

A.G.

La historia del país —dicen—, se ha hecho
en las cantinas y en los lupanares,
como la de toda nación culta.
Por eso es duro para las mujeres, si no pisan los antros por oficio,
ocuparse de historia o de novela
—y mucho menos de novelas históricas.

No basta acaso
—cautela, imberbes—,
ser docto en tabernas y congaes
para hacer buena prosa,
mas suele resultar indispensable.

(8)

Tengo que agradecerte, Señor
—de tal manera todopoderoso,
que has logrado construir
el más horrendo de los mundos—,
tengo que agradecerte
que me hayas hecho a mí tan bella
en especial.
Que hayas construido para mí tales tersuras,
tal rostro rutilante
y tales ojos estelares.
Que hayas dado a mis piernas
Semejantes grandiosas redondeces,
y este vuelo delgado a mis caderas,
y esta dulzura al talle,
y estos mármoles túrgidos al pecho.

Pero tengo que odiarte por esta perfección.
Tengo que odiarte
por esa pericia torpe de tu excelso cuidado:
me has construido a tu imagen inhumana,
perfecta y repelente para los imperfectos
y me has dado
la cruel inteligencia para percibirlo.
Pero Dios,
por encima de todo,
sangro de furia por los ojos

al odiarte
 cuando veo de qué modo primitivo
 te cebaste al construirme
 en mis perfectas carnes inocentes,
 pues no me diste sólo muñecas de cristal,
 manos preciosas –rosa repetida–
 o cuello de paloma sin paloma
 y cabellera de aureolada girándula
 y mente iluminada por la luz
 de la locura favorable:
 hiciste de mi cuerpo un instrumento de tortura,
 lo convertiste en concentrado beso,
 en carnicera sustancia de codicia,
 en cepo delicioso,
 en lanzadera que no teje el regreso,
 en temerosa bestia perseguida,
 en llave sólo para cerrar por dentro.
 ¿Cómo decirte claro lo que has hecho, Dios,
 con este cuerpo?
 ¿Cómo hacer que al decirlas,
 al hablar de este cuerpo y de sus joyas
 se amen a sí mismas las palabras
 y que se vuelan locas y que estallen
 y se rompan de amor
 por este cuerpo
 que ni siquiera anuncian al sonar?
 ¿Por qué no haberme creado, limpiamente,
 de vidrio o terracota?

Cuánto mejor yo fuera si tú mismo
 no hubieras sido lúbrico al formarme
 –eterno y sucio esposo–
 y al fundir mi bronce en tus divinas palmas
 no me hubieras deseado
 en tan salvaje estilo.

Mejor hubiera sido,
 de una buena vez,
 haberme dejado en piedra,
 en cosa.

(9)

Un poco más, franceses,
 y seréis republicanos.

MARQUÉS DE SADE

Dulces señoras,
 lo verdaderamente despreciable
 no es prostituirse
 sino prostituirse a medias.
 La prostitución, si lo es a fondo
 puede ser honesta y defendible,
 cuando no se disfrace
 de simple libertad,
 gran mundo o buen refinamiento
 diplomático.

No se argumente la miseria
 como justificante,
 ni se traigan a cuento
 la sopa o la tuberculosis
 de los niños.

Una puta es un hecho contundente
 y respetable,
 siempre que sepa su oficio
 y sea profesional,
 y no se adorne
 con galas extranjeras a su especie.

Sólo señoras mías,
 para concluir este discurso edificante
 —no se entusiasmen todas—,
 sólo es lícitamente prostituible la hermosura excepcional:
 solamente los dioses y las diosas
 saber prostituirse
 con arte verdadero.

(10)

¿Quién, si yo clamara, me escucharía
 entre los ángeles...?

RILKE, *Elegías*

Supremos ángeles,
 sombrías y refulgentes deidades
 de la tierra y el cielo,
 altos enigmas,
 rojos y crueles hados del silencio
 y de las brumas perpetuas,
 gigantescos fantasmas lunares

que envenenan el mundo con su tóxica luz,
 descomunales bestias que devoran
 bestias ya de por sí descomunales
 y de ellas se alimentan como de mosquitos,
 dioses carnívoros,
 dioses que comen dioses
 y sólo crean la carne
 para satisfacer su ilimitada, enferma gula,
 ¿qué hago yo aquí entre flores y reptiles?
 ¿en qué jardín maldito me han plantado?
 ¿por qué humillar a una criatura
 creándola tan mísera?
 ¿qué ganancia o placer hay en tan poco
 para seres tan grandes, oh benignos
 pero sangrientamente hermosos ángeles cimeros?
 No, dioses. No, espectros. No, señores.
 Devuélvanme la muerte
 que yo tenía al nacer,
 cuando era sólo una escudilla
 limpia incluso de forma y de materia.
 Ay, ángeles y nieblas perfectísimas
 que sólo en la degradación se nos revelan:
 no haberme creado era tan fácil...

(11)

Y si uno de esos ángeles
 me estrechara de pronto sobre su corazón,
 yo sucumbiría ahogado por su existencia
 más poderosa.

RILKE, de nuevo

Óigame usted, bellísima,
 no soporto su amor.
 Míreme, observe de qué modo
 su amor daña y destruye.
 Si fuera usted un poco menos bella,
 si tuviera un defecto en algún sitio,
 un dedo mutilado y evidente,
 alguna cosa ríspida en la voz,
 una pequeña cicatriz junto a esos labios
 de fruta en movimiento,
 una peca en el alma,
 una mala pincelada imperceptible
 en la sonrisa...
 yo podría tolerarla.

Pero su cruel belleza es implacable,

bellísima;
 no hay una fronda de reposo
 para su hiriente luz
 de estrella en permanente fuga
 y desespera comprender
 que aún la mutilación la haría más bella,
 como a ciertas estatuas.

(12)

Es una verdadera lástima
 que toda esta belleza, que todo esto
 no tenga el menor sentido.
 Es lástima de veras.
 Es verdaderamente lamentable.
 No se encuentran palabras
 —ni existen, es lo más seguro—
 para lamentarlo a fondo.
 No sabe uno en qué forma lamentarlo.
 Pero haciendo un intento sin fortuna,
 aventurando alguna estúpida metáfora,
 podría decirse que todo esto
 es como destrozar con un martillo
 alguna única gema
 perdida entre las nueces,
 o como ahogar un niño junto con un gato sarnoso.
 Qué lástima. Qué lástima. Qué lástima.

(13)

Si duele, déjala doler.
 La piel es delicada,
 la luz hiere, el aire la estropea.
 La piel es lo más frágil:
 se encuentra al descubierto,
 perdió en el tiempo sus corazas y vellos
 animales.
 Déjala, que duela, que reduela,
 toda herida así es superficial,
 no llega al hueso,
 no carcome la entraña.
 Cuando sea muy profunda,
 una cortada grande,
 una quemada de obrero de altos hornos,
 un tajo industrialmente sanguinolento,
 déjala doler, qué sangre,

que descargue su llanto colorado,
que abrume con su rojo,
que ahogue en sangre el grito de su sangre.

Que duela a gusto.
Las más grandes heridas corporales
son, a la larga, inofensivas.
No hay heridas de muerte
y si una flecha, de lado a lado
y por la izquierda rompe el pecho,
no hace herida profunda.

Sólo una vez el cuerpo, aquél,
el tuyo, el mío,
serán heridos, como dicen, de muerte.
Una única vez,
en una sola ocasión sólo,
serán heridos todos esos cuerpos.
Y el arma que los hiera
los destrozará gritando
con su acero o con su fuego;
la daga, el marro, el proyectil se dolerán,
ellos, no aquéllos, cuando hagan
esa única herida
en tales cuerpos.
Pero la herida, la no recuperable,
la verdadera herida,
la que no admite costuras,
no alcanza a doler.

(14)

Dicen también que Dios
—que no se conformaba con ser Él,
con existir a solas
como fiera en su jaula portentosa,
o canario amarillo y gigantesco
en su negro solar de solterona universal—,
se devoraba, se destruía,
hendía su carne a propios puños,
gastábase en sí mismo.
Rasgaba sin recato, y a ojos vistas,
todo lo que alcanzaba con sus manos,
y todo era su cuerpo, todo era Él.
Mataba y puñeteaba y aplastaba
sus pobres miembros infinitos
como si fueran liebres o ratones

y bestias indefensas.
Se desamaba en el roer,
metía las manos en sus manos,
las uñas en las uñas;
demolía huesos con huesos,
licuaba sangre en sangre,
golpeaba su nariz con su mandíbula
y continuaba solo, en el roer.

Bibliografía

- Agustín, José, *Tragicomedia Mexicana I: la vida en México de (1940-1970)* (México: Planeta, 1999).
- _____, *Tragicomedia Mexicana II: la vida en México de 1970-1988*, (México: Planeta, 1999).
- Azaustre, Antonio y Juan Casas, *Manual de retórica española* (Barcelona: Editorial Ariel, 2001).
- Bajtín, Mijail M. *Estética de la creación verbal* (México: Siglo XXI Editores, 2009).
- Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética* (México: Porrúa, 1985).
- Bloom, Harold (2005). *El canon occidental*, ANAGRAMA, España.
- Caillois, Roger, *Los juegos y los hombres* (México: FCE, 1994).
- Campbell Federico, *Conversaciones con escritores* (México: SEPsetentas/Diana, 1972 y 1981).
- Carreto, Héctor, *Vigencia del epigrama* (México: Ediciones Fósforo, 2006).
- _____, “El epigrama en la poesía mexicana contemporánea”, Tesis de licenciatura (México: UNAM, 2010).
- Catulo, *Poesía completa* (España: Hiperión, 2010).
- _____, *Poesías* (España: Alianza Editorial, 2010).
- Cioran, Emil, *Ese maldito yo*, disponible en: <http://ghiraldelli.pro.br/wp-content/uploads/emil-cioran-ese-maldito-yo28198729.pdf> [22/07/16]
- Checa Beltrán, José, “Poética de la risa”, pdf, disponible en:
- Culler, Jonathan, *Theory of Lyric* (Cambridge: Harvard University Press, 2015).
- De Arroyal, León, *Los epigramas*, PDF, disponible en: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/89614.pdf> [15/06/2015.].
- Diario de Querétaro* (2014). “En la voz de Eduardo Lizalde”, 25 de octubre, disponible en: <http://www.oem.com.mx/diariodequeretaro/notas/n3583835.htm> [5/07/2015].
- Díez de Urdanivia, Fernando, *Pancho Liguori. Presencia de un poeta en el mundo del humor*, México: LUZAM, 2009).
- Domínguez Caparróz, José, *Elementos de métrica española* (Valencia: Tirant lo Blanch, 2005).

- El País*, “Robledo Puch, el mayor asesino en serie de la historia argentina, ve la luz por un día”, Federico Rivas Molina, 12 de mayo de 2016, disponible en: http://internacional.elpais.com/internacional/2016/05/11/argentina/1462931699_956613.html [15/12/2016].
- Freud, Sigmund, *Obras completas*, t. 8 “El chiste y su relación con el inconsciente” (Argentina: Amorrurto editores, 1991).
- Garrido Gallardo, Miguel Ángel, *Nueva introducción a la teoría de la literatura* (Madrid: Editorial Síntesis, 2000).
- Genette, Gerard *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (España: Taurus, 1989).
- Huizinga, Johan, *Homo Ludens*, (España: Alianza Editorial, [1972], 2015).
- Juan Manuel, Don, *Don Juan Manuel y los cuentos medievales*, sel. Y notas María Goyri de Méndez Pidal (Madrid: Biblioteca literaria del estudiante, s/f.), disponible en https://www.youtube.com/watch?v=_7Vo6mey_-M [12/09/2016]
- Laurens, Pierre *Anthologie de l'épigramme de l'antiquité a la Renaissance*, París: Ediciones Gallimard, 2007).
- Lizalde. Eduardo (1975). *La zorra enferma*, Joaquín Mortiz, México.
- _____, *Nueva memoria del tigre. Poesía (1949-2000)* (México: FCE, 2005).
- _____, (s/f.) *Material de lectura*, núm. 147 (México, UNAM, s/f), disponible en: <http://www.materialdelectura.unam.mx/index.php/16poesiamoderna/poesiamoderna-cat/297-147-eduardo-lizalde?showall=1> [03/10/2016].
- Llera, José Antonio, “Prolegómenos para una teoría de la sátira”, (España: Universidad Complutense de Madrid, 1998), disponible en: http://eprints.sim.ucm.es/13140/1/PROLEG%C3%93MENOS_PARA_UNA_TEOR%C3%8DA_DE_LA_S%C3%81TIRA.pdf [02/08/2016].
- López Poza, Sagrario, “La difusión y recepción de la Antología Griega en el Siglo de Oro”, en Begoña López Bueno, *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*, Europa Artes Gráficas, España: Salamanca, 2005).
- Marcial, *Epigramas*, vol. 1, eds. Juan Fernández Valverde y Enrique Montero Cartelle. (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2004).
- Martínez Fernández, José Enrique, *La intertextualidad literaria (Base teórica y práctica textual)* (Madrid: Cátedra, 2001).

- Mata, Carlos Ulises, *La poesía de Eduardo Lizalde*, México: UNAM, 2009).
- Monsiváis, Carlos, *Días de guardar* (México: Era, 1970).
- Navarro Tomás, Tomás, *El arte del verso* (España: Málaga, S. A., 1975).
- Ortega Villoro, Begoña, *Epigramas burlescos. Selección de la Antología Palatina* (España: Cátedra, 2011).
- Parra, Nicanor, *Versos de salón* (Santiago: Nascimento, 1962), disponible en: <https://www.nicanorparra.uchile.cl/antologia/versosdesalon/montanarusa.html> [08/11/2016]
- Paz, Octavio, *México en la obra de Octavio Paz*, vol. II, “Generaciones y semblanzas: escritores y letras de México” (México: FCE, 1987).
- Periódico Novedades*, “El seminario cultural”, núm. 35, 5 de noviembre de 1995, México, p. 6.
- Pound, Ezra (2001). *El artista serio y otros ensayos literarios*, UNAM, México.
- Quilis, Antonio, *Métrica española* (Barcelona: Ariel, 2003).
- Ramos, Gabriel, “Estética de la memoria en torno a Fernando Herrera”, en *De amicitia et doctrina. Homenaje a Martha Elena Venier*, México: El Colegio de México, pp. 299-311, 2007).
- Revista digital de iconografía medieval*, vol. VI, núm.12 (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2014), pp. 43-62, disponible en: <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2014-12-06-06.%20Roman%20de%20Renard.pdf> [26/10/2016]
- Revista electrónica Círculo de poesía*, 2013, disponible en: <http://circulodepoesia.com/2013/10/breve-reunion-de-epigramas-griegos/> [12/06/2015].
- _____, 2010, disponible en: <http://circulodepoesia.com/2010/03/el-epigrama-en-la-tradicion-lirica-de-mexico/> [12/06/2015]
- Revista de Filología clásica*, núm. 19, Universidad de Murcia, España, pp. 163-211, disponible en Dialnet, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1993494> [02/03/2016].
- Revista Interlingüística*, núm. 16. (España: Universidad Alicante, 2006), pp.8-9, disponible en: <http://hdl.handle.net/10045/8076> [15/02/16].

- Revista Letras Libres*, núm. 45, septiembre, 2002, disponible en: <http://www.letraslibres.com/revista/poemas/doce-epigramas> [24/07/2015].
- _____, agosto, disponible en: <http://www.letraslibres.com/revista/entrevista/eduardo-lizalde> [10/07/2015].
- Revista Luthor*, vol. 1, núm. 4, Argentina, pp. 31-38, disponible en: <file:///C:/Users/Equipo/Downloads/DialnetBreviarioSobreLaTeoriaDeLosGenerosLiterarios-3987585.pdf> [13/09/2016]
- Revista Myrtya*, núm. 23 (España: Universidad de Murcia, 2008). pp. 389-415, disponible en <http://interclassica.um.es/var/plain/storage/original/application/55af77b34171be7a9b416e671b552b30.pdf> [02/11/1016].
- Revista Séneca Digital*, 2008, disponible en: http://www.iesseneca.net/revista/spip.php?page=imprimir_articulo&id_article=84 [25/07/2015].
- Revista Occidente*, núm. 121, 1991, pp. 86-106, disponible en: <http://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/8505/CC01art10ocr.pdf?sequence=1> [10/12/2016].
- Rivas Iturralde, Vladimiro, *Repertorio literario. Ensayos* (México: UAM, 2014).
- Rousset Banda, Guillermo, *Epigramática griega. Varios y eróticos*, México: Universidad Autónoma de Sinaloa, 1988).
- Sáenz De Robles, Federico Carlos, *El epigrama español (del siglo I al XX)*, (España: Aguilar 1941).
- Schwob, Marcel, *El libro de Monelle* (Madrid: Anagrama), disponible en: <https://www.anagrama.com.mx/site/libro-monelle> [16/07/2016].
- Stevens, Wallace, *El elemento irracional en la poesía*, (Argentina: Alción Editora, , 2010).
- Stilman, Eduardo, *El humor negro. Antología de textos*. (Argentina: Losada, 2010).
- Todorov, Tzvetan, *Los géneros del discurso* (Buenos Aires: Waldhuter Editores, 2012).
- Zaid, Gabriel, *Ómnibus de poesía mexicana*, México: Siglo XXI Editores, 2010).

Páginas web:

“Epigramatario”, *DRAE*: <http://lema.rae.es/drae/?val=epigram%C3%A1tico> [12/04/2016].

“Prostituir”, *DRAE*: <http://dle.rae.es/?id=UR11F80> [10/07/2016]

DRAE: <http://dle.rae.es/?id=PnTWc0Q> [02/08/2016].

http://fenix.cichcu.unam.mx/libroe_2006/0003793/20_bib.pdf [22/12/2016]